



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

El so esclatant

**Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta
a Catalunya al primer quart del segle XVIII**

Tesi doctoral

Autor: Carlos Herruz Pamies

Director: doctor Josep Borràs Roca

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Tutor de la tesi: doctor Josep Maria Gregori Cifré
Doctorat en Història de l'Art i Musicologia, UAB
Barcelona, setembre de 2016

ÍNDEX

	Pàgina
ÍNDEX	2
INTRODUCCIÓ	6
Justificació i marc del treball	7
Objectius	8
Metodologia	11
Agraïments	12
Abreviatures	13
CAPÍTOL I. PERSPECTIVA HISTÒRICA. Status Quaestionis	14
1. Antecedents. Ressenyes bibliogràfiques i documentals	14
a. Primeres referències de la trompeta a Catalunya	14
b. Processó de Corpus Christi	17
c. El trompeta de la ciutat	20
d. Confraternitat de Sant Bernat	21
e. El nou rol de la trompeta a Europa	22
i. Primeres manifestacions conegudes de trompeta solista a Europa	24
ii. La Capella Reial espanyola des de finals del segle XVII fins a mitjans del segle XVIII	26
2. Fonts performatives i repertori	29
a. Cesare Bendinelli: “Tutta l’arte della trombetta” (1614)	29
b. Girolamo Fantini: “Modo per imparare a sonare di tromba” (1638)	37
c. Introducció a l’estil de la trompeta barroca	46
d. La música per a trompeta a la Capella Reial espanyola	47
3. Organologia	50
a. La trompeta als segles XVII i XVIII. Característiques organològiques i funcionals	50
i. Descripció de la trompeta natural	51
ii. La sèrie d’harmònics	55

iii.	Antecedents de la trompeta barroca	56
b.	Constructors històrics de trompetes	63
i.	Constructors d'instruments a Nuremberg	63
ii.	Constructors d'instruments francesos	66
iii.	Constructors d'instruments britànics	66
iv.	Constructors d'instruments a Catalunya	67
c.	Modernes reproduccions de trompetes naturas: l'afegit dels orificis	69
CAPÍTOL II. LA TROMPETA EN EL CONTEXT CATALÀ DEL SEGLE XVII I INICIS DEL XVIII		71
1.	De la trompeta simbòlica a la trompeta amb funcions musicals: "Dietaris de la Generalitat" i "Llibre de les solemnitats"	73
a.	Clarí	74
b.	Trompetes petites-trompetes majors	75
c.	Les crides	75
d.	Entrades de personalitats i entrades reials	76
e.	Transport de cartes	77
f.	Desfilades	78
g.	La trompeta conjuntament amb altres instruments i cobla de trompetes	79
h.	Accés a l'ofici de trompeta de la Generalitat	82
i.	Nombre de trompetistes al servei de la Generalitat des del 1640 fins al 1701	83
j.	Trompetes "sordes"	83
k.	Trompetistes esmentats als "Dietaris de la Generalitat"	84
l.	Trompetistes esmentats al "Llibre de les solemnitats"	86
2.	La cort de l'arxiduc	89
3.	L'ús de la trompeta en els tractats catalans	93
a.	Pere Rabassa, "Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica" (c. 1726)	93
b.	Francesc Valls, "Mapa armónico práctico" (c. 1742)	99

c.	Comparativa dels tractats de Cesare Bendinelli (“Tutta l’arte della trombetta”, 1614), Girolamo Fantini (“Modo per imparare a sonare di tromba”, 1638), Pere Rabassa (“Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica”, c. 1726) i Francesc Valls (“Mapa armónico práctico”, c. 1742)	107
4.	Repertori	112
a.	Bases per a un establiment de models funcionals de la trompeta	113
b.	Patrons ritmicomelòdics emprats amb freqüència a les peces analitzades	115
c.	Classificació del repertori triat	120
i.	“Villancico, a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono de Rey de España” (1701), anònim	120
ii.	“Villancico a S. Marçal. Con violines á 8. Astros que con vuestras claras luces” (primer terç s. XVIII), Salvador Laverni	121
iii.	“In festo Corporis Christi. Sequentia â 6 con violines. 2ª Pars. Lauda sion salvatorem” (segon quart s. XVIII), Bernat Tria	126
iv.	“Tono per a J V i instr. Tono â Solo al Ntº de Xtº. Con clarín y violines. Pues hazen los cielos llamada de paz” (primer quart s. XVIII), anònim	130
v.	“Benito en el orbe triunfe ... a S. Benito. Solo. con clarines y violines”, anònim	135
vi.	“Missa Scala Aretina”, Francesc Valls	138
5.	La trompeta a l’òpera a Catalunya	141
6.	Dicotomia clarí-clarinet	145
7.	Iconografia de la trompeta	150
	CONCLUSIONS	154
	BIBLIOGRAFIA	158
	LLISTAT D’IMATGES	164

	Pàgina
ANNEXOS	1
Annex 1. Confraternitat de Sant Bernat	1
Annex 2. Controvèrsia sobre les trompetes amb o sense forats	4
Annex 3. Referències de la trompeta als “Dietaris de la Generalitat”	7
Annex 4. Referències de la trompeta al “Llibre de les solemnitats”	58
Annex 5. Base de dades	64
Annex 6. “Villancico, a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono de Rey de España” (1701). Anònim. Biblioteca de Catalunya	70
Annex 7. “Villancico a S. Marçal. Con Violines á 8. Astros que con vuestras claras luzes” (primer terç segle XVIII). Salvador Laverni. Església Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	99
Annex 8. “Tono per a J V i instr. Tono â Solo al Ntº de Xtº. Con Clarín Y Violines. Pues hazen los cielos llamada de paz” (primer quart segle XVIII). Anònim. Església Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	132
Annex 9. “In festo Corporis Christi. Sequentia â 6 Con Violines. 2ª Pars. Lauda Sion salvatorem” (segon quart segle XVIII). Bernat Tria. Església Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	149
Annex 10. “Fili Hominum”, dins “Mapa armónico práctico” (1742). Francesc Valls	166
Annex 11. “In te Domine Speravi”, dins “Mapa armónico práctico” (1742). Francesc Valls	170
Annex 12. “Benito en el Orbe triunfe... a S. Benito. Solo. con clarines y violines”. Anònim. Biblioteca de Catalunya	180
Annex 13. Disc compacte amb peces inèdites	185

INTRODUCCIÓ

Aquest treball és una recerca feta amb la voluntat de sistematitzar i investigar la diversa informació que hi ha sobre la trompeta en l'àmbit català als segles XVII i XVIII: primers compositors que van escriure per a aquest instrument, els seus usos funcionals, quin rol tenia i tipologies d'instruments. A la part final del treball també hi ha una mostra de repertori representatiu.

Un títol més exacte per a aquest treball hauria de ser *El so esclatant. Una aproximació al repertori i als usos del clarí i la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII*, en lloc de només *trompeta* ja que, tal com es veurà en el treball, el mateix instrument pren el nom de *clarí* en el seu registre més agut i *trompeta* en el greu els segles en qüestió. Hem optat, però, pel terme *trompeta* per tal de destacar el caràcter divulgatiu del treball, adreçat sobretot als trompetistes actuals i al públic en general. També s'ha de tenir en compte que en l'actualitat el terme *clarí* s'associa a l'instrument de tessitura aguda utilitzat gairebé sempre en el context militar.

De fet, a Barcelona, i per extensió a Catalunya, la trompeta al segle XVIII no va ser un instrument "nouvingut" ja que el seu ús procedia d'una tradició secular. Les agrupacions de trompetes i tabals formaven part del paisatge sonor quotidià i era habitual trobar-se un grup de trompetes en els esdeveniments de l'època (crides, anuncis, processons, entrades reials...). Aquestes funcions formen part del que s'anomena *rol simbòlic* de l'instrument.

També és rellevant la presència de la trompeta des del punt de vista *melòdic*, amb clara intenció musical, més enllà de l'esmentada funció simbòlica, present en els ambients musicals. En són mostra les nombroses partitures que fan referència a aquest instrument en el seu títol i les partitures on fins i tot hi pot constar un tipus de llenguatge metatrompetístic sense l'ús obligat de l'instrument, que demostra la seva integració en l'imaginari col·lectiu associat a la música.

Cal també destacar l'existència d'un corpus iconogràfic important d'aquest instrument en nombroses imatges catalanes. Però, per damunt de tot, l'evidència més present i sistemàtica de la importància d'aquest instrument a la Catalunya del segle XVIII està en la

nombrosa literatura musical i el repertori específic, on la trompeta hi apareix en ocasions ja sigui fent un paper de suport a l'harmonia o en un rol més solístic.

Justificació i marc del treball

Com a trompetista, m'ha semblat que podria ser interessant per a la comunitat musical, i especialment per als trompetistes en general, conèixer les referències dels segles XVII i XVIII de la música per a aquest instrument a la Catalunya actual: quins compositors van ser els primers en escriure per a la trompeta i mostrar algun exemple del seu repertori – que presenta algunes peculiaritats–, la funció i el rol que tenia, així com les tipologies d'instruments.

En el context centre i nord-europeu ha estat molt estudiat el procés a través del qual la trompeta, en els segles XVII i XVIII, deixa de ser un instrument “militar” i simbòlic i passa a formar part del que els estudiosos anomenen “l'art musical” –quan estan en agrupacions musicals–, tant del rol, com del repertori i els instruments. Autors com E. Tarr, P. Downey, P. Bate, R. Barclay i D. L. Smithers han fet sortir a llum molta informació i han generat al mateix temps una metodologia molt acceptada. Pel que fa al sud d'Europa, concretament a Espanya i Portugal, es disposa de diversos treballs que tracten la trompeta de manera col·lateral però no es disposa d'un treball exclusiu centrat en aquest tema. Aquest és el propòsit d'aquest estudi en l'àmbit de la Catalunya actual: fer un esforç que relacioni totes les fonts, posant ordre i afegint nova informació, a banda de contextualitzar-la en els anomenats àmbits internacionals, de manera que quedi clar quin és l'estat genèric de la qüestió, al qual s'incorporen informacions inèdites.

El propòsit de la tesi pot resultar inabastable tant des del punt de vista del **marc geogràfic** com **temporal**. És per això que s'ha fet un acotament temporal i s'ha limitat l'estudi als segles XVII i inicis del XVIII, encara que utilitzant la base dels antecedents més coneguts d'èpoques anteriors. Pel que fa al marc geogràfic, aquest es limita a la Catalunya actual, tot i que als segles XVII i XVIII incloïa un territori molt més ampli. És en aquest període, a més, que hi ha una especial riquesa de fonts, entre les quals destaquen les que es deriven de fets que van ser molt significatius a l'època, com l'estada de l'arxiduc Carles i la seva cort a la Barcelona de principis del segle XVIII.

Tot i que el treball se centra en l'inici del segle XVIII, hi ha dos elements fonamentals d'on s'ha cregut indispensable partir la recerca: d'una banda, les nombroses fonts documentals originals existents des del segle XV, XVI i XVII, com els *Dietaris de la Generalitat* i el *Llibre de les solemnitats de Barcelona* i, per altra banda, les fonts secundàries o treballs esmentats. A més a més, anteriors aportacions de diversos estudiosos des del segle XIX i fins la segona meitat del segle XX (com ara Francisco Asenjo Barbieri, Felip Pedrell, Higiní Anglès o Josep Maria Lamaña), sense deixar de banda les aportacions dels musicòlegs actuals (Francesc Bonastre, Josep Maria Gregori, Francesc Cortès, Josep Pavia, Christina Bordas, Mari Carmen Gómez, Jordi Ballester, Jordi Raventós, Kennet Kreitner, etc.), suposen un punt de partida i un desenvolupament extraordinari i indispensable. Tant en les seves recerques com en l'edició de partitures i catàlegs es tracta la trompeta, o es fan referències encara que siguin puntuals, la qual cosa constata la importància funcional i contextual que tenia aquest instrument.

Objectius

El treball es divideix en dos capítols i les conclusions. A més a més, de cadascun d'aquests tres àmbits es deriven uns objectius concrets i/o transversals.

El primer capítol, **perspectiva històrica**, s'organitza en tres grans apartats: antecedents: ressenyes bibliogràfiques i documentals; fonts performatives i repertori, i organologia. En el primer dels apartats, l'objectiu és analitzar i sistematitzar la diversa documentació, tant provinent de fonts secundàries com de primàries, que tracten de la trompeta: primeres referències de la trompeta a Catalunya (segle XIII), processons religioses (Corpus Christi), el trompeta de la ciutat, agrupacions de trompetistes (Confraternitat de Sant Bernat), la Cavallerissa de Felip II, acabant amb un recull de la informació referent a la trompeta a la Capella Reial espanyola des de finals del segle XVII fins a mitjans del segle XVIII. Es tracta de posar de manifest a través d'un recorregut temporal ampli com la trompeta simbòlica s'incorpora als contextos musicals, cosa que es produeix de manera més explícita a la Capella Reial espanyola a finals del segle XVII.

El segon apartat, referent a les fonts performatives i repertori (s'entén com les informacions que descriuen aspectes relacionats amb l'execució musical), té l'objectiu d'analitzar d'una manera sintètica les referències dels dos primers tractats històrics de trompeta (datats al segle XVII però usats en bona part del segle XVIII), per tal de relacionar-los posteriorment amb els tractats catalans de composició de principis del segle XVIII. Ens referim als coneguts mètodes de Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta*, de 1614, i de Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba*, de 1638. Pel que fa als tractats de composició catalans que s'analitzen en el capítol 2, són els de Pere Rabassa, *Guía para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, de 1726, i el de Francesc Valls, *Mapa armónico práctico*, de 1742.¹

A partir de la descripció i l'anàlisi dels quatre documents i tenint en compte la diferent naturalesa dels tractats, un primer objectiu és veure quins elements es tracten de manera comuna: tessitures, notes emprades, articulació, rols musicals, etc. Un segon objectiu seria la concreció d'aquests aspectes en aquest marc català i fins i tot arribar a la deducció de les característiques organològiques de les trompetes que s'usaven. Si bé s'ha estat conscient que la informació que es desprèn dels tractats de composició no és tan rica com la pròpia d'un mètode d'instrument, aquesta pot proporcionar uns altres tipus de referències molt importants alhora que farà èmfasi en els aspectes més pràctics i funcionals. Aquest segon apartat conclou, de nou, amb referències de la trompeta dins la Capella Reial espanyola; en aquest cas, només analitzant aspectes que es troben en la música escrita per a aquest instrument (tessitura, notes emprades dins o fora de la sèrie d'harmònics, etc.).

Pel que fa al tercer apartat d'aquest primer capítol, l'organologia, ens ha semblat interessant, per a una millor comprensió, partir d'una petita informació de les característiques de la trompeta natural comparant-la amb la trompeta actual. A més, es mostren altres variants i antecedents de la trompeta com l'anafil, la trompeta bastarda (o espanyola o de ministrers), la trompeta italiana i el clarí. Dins d'aquest mateix apartat es presenta una part dels constructors europeus més importants dels segles XVII i XVIII i, pel que fa a Catalunya, es parla de la figura del constructor igualadí Narcís Coll, de finals del

¹ Vegeu referències completes a la bibliografia.

segle XVIII. Aquest apartat finalitza amb una pinzellada sobre les modernes reproduccions de trompetes naturals que es fan servir avui en dia, i se'n destaquen aspectes com la diferència de timbre o d'afinació, entre d'altres.

El segon capítol, **la trompeta en el context català dels segles XVII i inicis del XVIII** és la part central del treball on es mostra i es contextualitzen noves informacions. Parteix de les referències a la trompeta dels *Dietaris de la Generalitat* (1411-1713) i el *Llibre de les solemnitats* (1424-1719), però tenen un pes especial les que s'obtenen a partir de les dades de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria en la seva estada a Catalunya. D'altra banda, també s'analitzen i es comparen els tractats catalans de Rabassa i Valls amb els italians de Bendinelli i Fantini. És en aquest capítol on es tracta el repertori específic de la trompeta i s'analitzen diversos aspectes com la tessitura, la utilització o no de notes de fora de la sèrie d'harmònics naturals, etc., i s'estableixen uns models funcionals en relació amb el recursos, que s'agrupen en tres tipologies.

Totes aquestes informacions relacionades amb el repertori es tracten amb l'objectiu finalista de l'elaboració d'una base de dades (eina personal de recerca i ubicació de repertori, que pretén ser una aportació per a tothom que estigui interessat en la música per a trompeta a la Catalunya del segle XVIII) que inclogui obres per a clarí i obres en què no hi ha clarí però figura el seu nom en el títol, a partir del buidatge dels catàlegs dels *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*² de l'arxiu de la Biblioteca de Catalunya, a més d'altres arxius. Aquesta base de dades ha de ser susceptible a ser incorporada a altres bases de dades.

Relacionat amb l'elaboració de la base de dades i al fet de voler donar un èmfasi especial a la part practicoperformativa relacionada amb el tema del treball, també hi consta com a font un disc compacte amb uns enregistraments musicals representatius duts a terme per nosaltres mateixos de les peces que s'han transcrit i que poden ser més significatives, ja sigui per aspectes tècnics o motívics, entre d'altres, de la música per a trompeta de la Catalunya del segle XVIII.

² *Inventari dels fons musicals de Catalunya* de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Catàleg que permet recuperar la memòria musical de Catalunya dels segles XVII al XX a través de 10.146 registres de documents.

Metodologia

Aquest treball parteix de la metodologia habitual de consulta de fonts secundàries i el posterior treball de camp i consulta de fonts primàries. Prèviament s'havia fet un mapa amb informació susceptible de ser ampliada, a partir de les fonts tradicionals de Felip Pedrell, Higini Anglès, Josep Pavia, Francesc Bonastre, Ester Sala, Josep Maria Vilar i alguns arxius publicats. També hem tingut l'ocasió de posar-nos en contacte amb alguns dels autors contemporanis, als quals hem d'agrair que hagin contribuït a enriquir i contrastar la informació. Entre aquests voldríem destacar la figura de Jordi Raventós, musicòleg autor de la tesi doctoral *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)*, el qual ens va facilitar moltes dades contextuals de la trompeta.

Pel que fa a les fonts primàries, s'han visitat diversos arxius i biblioteques amb l'objectiu d'obtenir el màxim d'informació possible sobre repertori. En concret, s'han visitat els següents: Biblioteca de Catalunya: fons Pedrell, Catedral, Francesc Valls, Josep Maria Lamaña; CSIC (catàlegs catalans publicats i fons propis de diversos investigadors com Josep Querol); Museu de Vilafranca del Penedès (actual Vinseum); Museu de la Música de Barcelona; biblioteques de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i l'Institut Ricard Mates, entre d'altres; l'arxiu episcopal de Tarragona, i l'arxiu de l'Església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar.

En aquests espais s'ha pogut fer en alguns casos una recerca molt extensa i en altres una petita prospecció o cata de possible repertori. Això ens ha permès disposar d'una base repertorial de la qual ja s'han fet diverses transcripcions amb el programa informàtic d'edició de partitures Finale. En concret, de *Filli hominum, Oda a Sto. Tomas de Aquino*, *In te domine speravi*, de Francesc Valls de *Mapa harmónico práctico*; l'obra anònima *Villancico a 12 a la exaltación de Felipe Quinto en el trono de Rey de España* (amb un solo de clarí molt elaborat i amb una línia melòdica pròpia); *Cantata al Santísimo. Es tan sumo el amor de tu grandeza, con violines y clarín obligado* de Manuel? Pla; *Cantata al Santísimo. Rejocíjese el alma, con violines y clarín*, també de Pla; *Tono a Solo a Nto de Xto. Con clarín y violines. Pues hacen los cielos llamada de paz*, anònim; *Lauda sion de Bernat Tria*, i *Astros que con vuestras claras luces*, de Salvador Laverni. A banda, s'ha

configurat una base de dades amb una sèrie d'ítems repartits entre cronologia, àrea geogràfica, tipologia musical, tipologia instrumental, autor, any, arxiu on es troba, nombre de clarins, títol, formació i complet/incomplet.

Des de la perspectiva organològica ens vam proposar obtenir dades sobre una possible activitat constructiva d'instruments de vent metall a Barcelona. Per això s'ha visitat la Casa de l'Ardiaca de Barcelona (Arxiu Històric de Barcelona). Després d'haver consultat la documentació referent als gremis dels argenters, calderers, llauners i dauradors, no es va obtenir cap dada significativa i, tal com es veurà en l'apartat corresponent, sembla probable que els instruments usats a Catalunya en aquesta època eren fabricats i provenien de fora.

Com s'ha dit anteriorment, en aquest treball ha resultat imprescindible la consulta, síntesi i posterior anàlisi del *Llibre de les solemnitats de Barcelona*³ i els *Dietaris de la Generalitat*⁴ ja que contenen moltes referències, sobretot, de l'ús simbòlic de la trompeta a Catalunya.

Agraïments

Voldríem expressar el més profund agraïment al director de la tesi, el doctor Josep Borràs i Roca. Ell, contínuament i de manera convincent, ens ha transmès l'esperit d'aventura pel que fa a la investigació i la devoció per l'ensenyament. Sense la seva guia i ajuda persistent aquesta tesi no hauria estat possible.

³ El *Llibre de les solemnitats de Barcelona* o *Llibre de les solemnitats reials* fou un conjunt de volums datats entre 1383 i 1719 en què els escrivans de Barcelona hi deixaven constància de les celebracions i actes importants on els representants de la ciutat prenen part, com visites de personatges destacats, celebracions religioses, cerimònies funeràries reials o naixements de prínceps. El *Llibre de les solemnitats* contingué set volums, els dos primers dels quals i els primers folis del tercer s'han perdut; per la qual cosa la part que actualment es conserva s'inicia el 1424. Totes les anotacions són en llengua catalana, llevat de les de 1719.

⁴ *Dietaris de la Generalitat 1411–1713*, aleshores Diputació del General. Aquesta obra, feta pels cronistes oficials del Palau de la Generalitat, són el relat dels fets polítics, econòmics, socials, culturals i militars esdevinguts a Barcelona i a Catalunya des de l'any 1411 fins al 1713, abans que el Principat de Catalunya fos ocupat pels exèrcits de Felip V. Consta de deu volums.

A més, ens agradaria donar les gràcies al tutor de la tesi, el doctor Josep Maria Gregori, perquè, a banda d'ajudar-nos en molts aspectes, ha demostrat que moltes facetes de la musicologia han de transcendir i trascendeixen del que és estrictament el món acadèmic. També a Miquel Costa per la seva magnífica ajuda en la correcció del treball.

Aprofitem aquesta oportunitat, a més a més, per donar el nostre sincer agraïment a tots els membres del Departament de Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona per la seva ajuda. Al musicòleg doctor Jordi Raventós i a Sergi Casademunt per la seva inestimable generositat. També donar les gràcies als meus pares pel seu creixent ànim i suport a més d'agrair el suport de la meva dona Núria, de la meva filla Martina i del meu fill Pau.

També volem tenir un sentit record per a tots els qui, directament o indirectament, han prestat la seva ajuda en aquesta aventura.

Abreviatures

BC: Biblioteca Nacional de Catalunya

DG: *Dietaris de la Generalitat*

LLS: *Llibre de les solemnitats de Barcelon*

CAPÍTOL I. PERSPECTIVA HISTÒRICA

Per tal d'apropar-se al context històric en què es va desenvolupar i va evolucionar la trompeta a Catalunya, cal establir prèviament un marc d'actuació que determini, en primer lloc, un *estat de la qüestió* de les investigacions publicades sobre el tema. En aquest sentit, ens centrarem en tres aspectes: els antecedents, el repertori i l'organologia.

STATUS QUAESTIONIS

1. ANTECEDENTS. RESSENYES BIBLIOGRÀFIQUES I DOCUMENTALS

a. Primeres referències de la trompeta a Catalunya

Segons Higini Anglès, la font més antiga que ens dona una mostra dels instruments de música practicats a la Península Ibèrica durant els segles IX-XI són els **còdex miniats dels Beatus**. En aquests còdexs hi figuren diversos instruments de corda i també instruments de vent com la *tuba* o *trompa*, *trompeta*, *corn* i *flauta* i de percussió, els *cimbals* i altres de membrana (Anglès, H., p. 80).

Des dels seus orígens, la trompeta ha estat usada com un instrument de senyals ja que el seu so es podia sentir a grans distàncies. Va adquirir funcions militars i després cerimonials i per aquesta causa s'evidencia a poc a poc la tendència d'agrupar les trompetes amb els timbals, com a pregoners per a tocs heràldics.

El fet de tenir trompetistes representava a Europa, i més tard també als municipis, un privilegi social reservat a l'alta noblesa. Els trompetes sempre portaven penjades unes banderoles amb l'escut d'armes senyorials o de la ciutat. Queda palès que la trompeta a Catalunya, com a la resta de corts europees, és un instrument que acompanya la reialesa i especialment el rei en les seves expedicions i aparicions. De fet, són molts els exemples de la presència de la trompeta a les **corts dels monarques catalans**. Des del segle XIII hi ha a Catalunya exemples de cites dels trompetes al costat dels joglars. A les ordenances dels joglars, dictades per Pere el Gran (1276-1285), hi consta que a la seva casa hi havia quatre joglars, dels quals “dos sien trompadors e lo terç sia tabaler, el quart sia de

trompeta”. Durant el regnat de Jaume II (1291-1327), a la seva cort hi apareixen joglars amb “trompes, trompeta, tambor i viola” (Anglès, H., p. 89-90). En època del rei Alfons III el Benigne (1327-1335) també es fa referència als instruments anteriorment citats i s’hi presenten “la flauta, la xabeba i el meocanon.”

A més a més, el rei Jaume III de Mallorca, a les *Leges palatinae* de 1337, en dedica una part a la regulació de les trompetes (De mimis et jocularibus) on hi consten “trompes, trompeta, i tabor”. Pere el Cerimoniós (1335-1387), a imitació de Jaume III, contempla a les *Ordinacions de palau*, a més dels anteriorment anomenats, “moros amb xabebes i anefils, rabeus (rebec) i cercles”. El 1432, en la segona expedició a Nàpols d’Alfons el Magnànim, s’anomenen com a músics adscrits al rei “cinc trompetas, Jorge Juliá, Bartolomé Juliá, Andrea di Bonsegnore, Filippo della Rucella i Juan Lombart” (Lamaña, J. M., p. 92). Així, tal com descriu Josep Maria Lamaña, més endavant, en temps de Ferran el Catòlic (1475), es parlava ja de la seva banda de “trompetas y atabaleros” als quals es considera d’un estatus superior al dels ministrils (p. 95). També a la mort d’aquest rei, el 1516, el seu conjunt de músics format per “vuit ministrils, sis trompetes i quatre timbalers” passen a servir a la reial cort de Castella.

D’acord amb aquestes i d’altres referències, es fa evident l’opinió d’Anglès (p. 80) quan diu que “la trompeta, amb totes les seves varietats, fou molt estimada a Catalunya durant tot el **segle XIV**”. Per causa de la seva posició privilegiada les cites a la trompeta són tractades d’una manera diferent als altres instruments. En el mateix context, també es troben referències a la trompeta, l’*anafil* (en castellà, *añafil*), importat pels àrabs, que el coneixien amb el nom d’*annafir*.⁵

D’altra banda, a mitjans del segle XIV apareixen les primeres trompetes doblegades en forma d’essa, també instruments nobles al servei dels reis i prínceps. De totes maneres, juntament amb aquestes trompetes doblegades es manté l’ús de la trompeta recta. A poc a poc es va generalitzar el nom de *trompeta* per a l’instrument plegat i es va mantenir el nom d’*añafil* per a les trompetes rectes fins a finals del segle XVI, quan desapareixen.

⁵ Es descriu l’anafil en l’apartat posterior, corresponent a l’organologia.

Pel que fa a l'ús de la trompeta en altres àmbits cal analitzar també l'**Església**. Si bé la premissa generalitzada és que la música religiosa a Europa durant el segle XV, inclosa la polifonia, era interpretada per veus soles i en alguns casos alternant amb l'orgue, a les esglésies hispàniques es constata que era habitual el fet de permetre-hi instruments en dates assenyalades. En aquest sentit s'anticipen a la resta d'Europa. L'exemple més representatiu és el de les processons: l'ús d'instruments en aquestes processons religioses era un fet establert durant el segle XV i que va continuar durant el segle XVI i més endavant (Raventós, J.). Però no hi ha evidències que aquests instruments s'usessin per acompanyar els cantants tot i que ja a finals del segle XVI els ministrers tocarien regularment en moltes de les esglésies més grans, i en moltes de les quals eren contractats a temps complet.

Alguns exemples documenten el fet que hi hagi instruments just fora o dins de la porta de l'església: el març de 1519, quan els cavallers de l'orde del Toisó d'Or es van reunir a Barcelona, van entrar a la catedral per la porta principal i “comensaren a sonar los menestrils y sacabutxos, los clarins y trompetas”,⁶ i el juliol de 1598, quan la Cort esperava dins del monestir i el rei va obrir la cerimònia a l'església de Sant Francesc, timbals, xirimies, trompetes i altres ministrers eren allí per a saludar-lo:

“[...] y encontinent sonaren los tabals pifanos trompetes y menestrils de sa magestat... e acabada la dita cerimonia tornaren ha sonar los matexos musichs de sa magestat qui havien sonat quant ere entrat en dita sglesia [...]”

El 1555, quan la ciutat estava de dol per Joana la Boja, els consellers van fer la seva usual processó des de la casa de la ciutat fins a la catedral sense les trompetes, que esperaven el cor per tocar a l'entrada dels consellers: “[...] les trompetes estigueren a la trona entrant per lo cor per sonar com entraren y com sen anaren.”⁷ El so i la simbòlica pompositat de les trompetes i timbals continuarien formant part de les processons religioses i festivitats, però no hi ha cap mostra de la seva presència dins l'església.

La música de trompeta formava part de la **vida urbana del segle XV** a Barcelona. L'únic músic amb nòmina dins del govern municipal era el *trompeta*, o el trompetista de la ciutat,

⁶ *Dietari del Antich Consell*, vii, p. 225-6 (7 de juliol de 1599). A: KREITNER, K. p. 537.

⁷ *Ibidem* anterior.

que feia tasques pels carrers de la ciutat acompanyant el pregoner oficial en diversos anuncis, i també era l'encarregat d'organitzar grans agrupacions de trompetes per a ocasions especials. En diverses ciutats europees existia, en podríem dir d'una manera *fixa*, una agrupació de trompetes amb un nombre d'integrants diferent depenent de cada ciutat. A Barcelona, a diferència d'altres ciutats europees, aquestes bandes, que podien ser de dues dotzenes o més de trompetistes i timbalers (en ocasions també s'incloïa un sac de gemecs), es feien expressament per a certes ocasions. Així, doncs, Barcelona no tenia una agrupació de trompetes fixa, sinó que l'agrupació es creava expressament per a certs esdeveniments.

La dependència de l'ajuntament de trompetistes *independents* (lliures) implica que hi devia haver un gran nombre d'aquests músics en general a la Barcelona del segle XV i, en efecte, sembla que eren bastants els trompetistes que a mitjan segle van intentar organitzar-se en una confraria com la d'altres grans indústries de la ciutat. L'esforç va ser evidentment un fracàs: després que es fundés la **Confraria de Sant Bernat**, el 22 maig de 1459, no hi ha rastre supervivent d'aquesta confraria o de qualsevol altre gremi o confraria musical a Barcelona fins a la dècada de 1590. El document de 1459, però, defineix els drets i deures del l'organització amb gran detall, a més d'altres aspectes que es veuran posteriorment.

b. Processó de Corpus Christi

La celebració anual més important de Barcelona durant el segle XV va ser la processó de Corpus Christi. El *Llibre de les solemnitats* i els *Dietaris de la Generalitat* descriuen exhaustivament aquesta festivitat on l'ús de la trompeta hi té un paper fonamental i amb gran nombre de participants. A Barcelona l'esdeveniment de Corpus incloïa un gran nombre de cors, una banda de deu trompetes i altres agrupacions d'instruments.

El *Llibre de les solemnitats*, que és on el govern municipal escriu els detalls de les cerimònies més importants, en detalla la processó. Davant de tot el seguici, sempre hi apareix un grup nombrós de trompetes iniciant-la: “primer anaren los atabalés he **trompetes** de la Ciutat.”

La **processó del Corpus Christi** va ser un esforç conjunt de totes les autoritats civils i religioses de Barcelona. Com deixa clar el *Llibre de les solemnitats*, se celebraven molts actes a tota la ciutat, processons, entremesos, etc. Hi ha constància, tant en el *Llibre de les solemnitats* com en els *Dietaris de la Generalitat*, que al voltant d'aquelles dates es realitzaven nombrosos anuncis o *crides* per anunciar la festivitat, els quals els feien el crida acompanyat del trompeta de la ciutat. En algunes ocasions especials, aquests anuncis eren acompanyats per un grup més nombrós de trompetistes. El fet més destacable és que la banda de trompetes participant a la processó de Corpus estava formada per deu components (només hi ha dues excepcions en tot el segle XV, un grup de nou el 1451 i un de set el 1472). Aquest fet fa pensar que és probable que fossin els mateixos trompetistes els qui desfilaven en totes les processons de Corpus Christi.

En ocasions especials, quan la processó es combinava amb algun altre esdeveniment, la banda de trompetes s'ampliava considerablement. Com ens fa notar Kreitner, el 1461, per exemple, les festes de Corpus es van ajornar fins al juliol per tal de fer-les coincidir amb la presència del primogènit d'Aragó, el malaguanyat Carles de Viana; i per a aquesta celebració especial, a Pere Vicens (el trompetista de la ciutat de 1457 a 1482) se li van donar 26 uniformes de la ciutat i 26 banderoles, dotze "grans" i sis "d'italianes", tres banderes de tambors i una per a una sac de gemecs. Però és evident que moments com aquest eren excepcionals i que es regien per altres normes. La banda estàndard de Corpus Christi estava formada per deu trompetistes (que, tenint en compte el domini de quartets i octets a les bandes de trompetes en altres ocasions a la Barcelona d'aquell temps, pot suggerir que els trompetistes de Corpus tenien un repertori especial en cinc parts en lloc de l'habitual de quatre) (Kreitner, K., p. 170).

Però la informació més detallada sobre aquesta banda és la proporcionada per la carta de 1459 dels trompeters de la Confraternitat de Sant Bernat. El document original consta de tretze paràgrafs: sobre el propòsit de l'organització, la seva estructura política i financera, els seus poders i els seus deures com a membres, i hi ha dos paràgrafs al centre que estan dedicats a les seves funcions a la celebració del Corpus Christi⁸ (el document es conserva a les oficines municipals del Registre d'ordinacions).

⁸ Vegeu, més endavant, Confraternitat de Sant Bernat.

“Item ordonaren los dits consellers e promens que daquiavant tots los trompetes trompedors temorers o altres juglars que seran ordonats e havran a servir per sonar en la festa del sagrat cors de Jhuxhrist haien esser lo die abans de la dita festa a les xii. hores de mig jorn o abans a la casa del dit trompeta de la Ciutat per temprar concordar e metre apunt les trompetes e altres sturments e que partint daqui vaien a la plaga de sanct Jacme per fer alli lo servey acustumat e acompanyar los honorables Consellers e promens a les vespres e acompanyar apres lo cavall de sancta Eulalia e qui mancara e no sera en les dites coses per tantes vegades com contrafara pach per ban xii. diners e ultra lo dit ban perden lo salari que es acustumat donar per lo Ciutat.

Item ordonaren los dits Consellers e promens que daquiavant los dits trompetes trompedors temorers e altres juglars al dit servey de la prop dita festa ordonats haien e sien tenguts lo die de la dita festa esser de mati a les .iiii. hores o abans a la casa del dit trompeta per **anar a fer les matinades e pujar al campanar de la Seu per sonar axi com es acustumat** e quescu haie portar en son cap una garlanda o xipellet e aquell qui contrafara pach de ban xii. diners salvat just impediment a coneguda dels dits trompeta e prom. E aximateix haien e sien tenguts los dits trompetas e altres juglars partir de la dita Seu anar a la dita Placa de sanct Jacme per sperar los dits Consellers e promens e acompanyar los a la dita Seu. E qui hi mancara e no sera ans que algun conseller hi sia pach de ban xii. diners. E aximateix sien quant la progresso deura exir en la dita Seu per acompanya[r] aquella. E per tornar e acompanyar los consellers a la casa de la Ciutat quant la custodia sera retornada a la Seu e si algu mancara en alguna de les dites coses pach de ban quescuna vegada .xii. diners sau just impediment conexedor per los dits trompeta e prom e ultra lo dit ban los qui contrafaran en qualsevol coses dessus dites perden lo salari que la Ciutat los acustume de donar lo qual vols sia paguat en alguna forma.”⁹

⁹ Registre d'ordinacions, 8, fol. 93r-95' (22 de maig de 1459). Barcelona, Institut Municipal d'Història. Confraternitat de Sant Bernat (referències a la processó de Corpus Christi): “Els honorables regidors i líders ordenen que tots els trompetes, trompeters, tambors o altres joglars que són nomenats a tocar en la festa del Corpus Christi han d'anar, el dia abans a aquesta festa, a les dotze hores del migdia o abans, a la casa del trompetista de la ciutat, a ajustar i posar les trompetes i altres instruments a punt; i des d'allà anar a la plaça de Sant Jaume per tal de fer el servei habitual i acompanyar els honorables regidors i a les Vespres, i després s'acompanyarà el cavall de Santa Eulàlia. I el que no és present o no segueixi aquestes indicacions, per cada omissió tindrà un càstig de 12 dinars i a més a aquest càstig, perd el salari habitualment ofert per la ciutat. // Els honorables regidors i líders ordenen que aquests trompetes, trompeters, tambors i altres joglars que presten serveis en aquesta festa han d'anar en el dia de la festa, a les quatre en punt del matí o abans, a la casa del trompetista de la ciutat per anar a tocar a la sortida del sol, i pujar fins al campanar de la catedral per poder tocar allà, com és costum, i cada un d'ells ha de portar al cap una garlanda o ram de flors, i tot el que desobeeixi serà multat amb dotze diners d'acord amb la sentència del trompetista de la ciutat o líder (l'elegit líder de la confraternitat). I de la mateixa manera, els trompetistes i altres joglars han d'abandonar la catedral per anar a la plaça de Sant Jaume per tal d'esperar els regidors i els líders i acompanyar-los a la catedral. El que estigui absent i no hi sigui en el moment que qualsevol conseller arribi serà multat dotze diners. I el mateix quan la processó surti de la catedral, per acompanyar-los. I al tornar i acompanyar els

La carta de la germandat constata que els membres de la banda de trompetes eren cridats per servir en tota la festivitat, i no només per desfilat a la gran processó després de la missa. Actuaven en les dues processons més petites per tal d'acompanyar les autoritats municipals i altres funcionaris de l'alcaldia a la catedral per les Vespres, el vespre del dimecres, i per a la missa de dijous al matí. I s'afegeixen una sèrie de detalls: la trobada de la banda a la casa del trompetista de la ciutat dimecres al migdia, una petita processó addicional després de les Vespres en què els trompetistes acompanyen un sacerdot a cavall en un recorregut per la ruta de la desfilada del dia següent, en honor de la patrona de la catedral, Santa Eulàlia; les garlandes als caps dels trompetistes, el toc d'atenció de la torre de la catedral la matinada de dijous, i finalment una altra petita desfilada per acompanyar les autoritats de nou a l'ajuntament quan la processó havia acabat.

Però potser el més sorprenent de tot aquí és el grau de control aplicat a la banda de trompetes. El que sembla clar, però, és que en algunes ocasions existien problemes amb els trompeters i/o amb les seves intervencions en el passat i que els fundadors de la confraria tenien un interès mutu per garantir el bon exercici professional de tots els seus deures. En qualsevol cas, la banda de deu trompeters no només va conduir la processó de Corpus, sinó que va participar en cada celebració formal a l'aire lliure de la ciutat. La seva música va començar simbòlicament el ritual de les Vespres, va iniciar la festa el dia de Corpus, va precedir a la missa, va encapçalar la desfilada i va acompanyar a casa els consellers al final. Aquesta agrupació era pagada per la ciutat, fet que mostra molt eloqüentment la tradicional associació de la trompeta amb el poder institucional i la importància del govern secular en aquesta celebració essencialment sagrada.

c. El trompeta de la ciutat

Aquesta figura està molt ben descrita en els documents de la ciutat des del segle XV en nombroses i diverses activitats musicals. De ben segur el seu so era part de l'ambient sonor d'aquell temps i il·lustra l'ús més freqüent de la trompeta com a instrument de

regidors de l'ajuntament quan la imatge es retorna a la catedral. I el que estigui absent de qualsevol d'aquests esdeveniments serà multat amb dotze diners per a cada vegada d'acord amb el judici del trompetista de la ciutat i líder, i a més d'aquesta multa als que desobeeixin qualsevol dels assumptes esmentats perdran el salari que la ciutat ofereix habitualment.”

senyals. Com es pot observar en les dues fonts abans esmentades, el *Llibre de les solemnitats* i els *Dietaris de la Generalitat*, i també en altres documents municipals de l'època, a més d'altres fonts secundàries, tant el trompeta com el crida (persona que anunciava en veu alta algun esdeveniment) eren treballadors municipals. El trompeta de la ciutat era l'únic músic dins de l'organigrama municipal. Aquesta plaça era de per vida. De fet, els documents municipals han deixat constància dels noms i les dates de l'ocupació al càrrec del trompeta de la ciutat.

Les tasques que el trompeta havia de dur a terme eren dues: acompanyar el crida als anuncis (“ab veu de tres trompetes y un llegidor”, *Dietaris de la Generalitat*, vol. IX, desembre de 1698) i alhora ser el cap de trompetes que reuneix grans agrupacions de trompetes per a certs esdeveniments. Aquesta vessant menys coneguda és d'extremada importància ja que significa que té un control i un coneixement de tots els trompetistes susceptibles de tocar a Barcelona.

La tasca de reunir un grup gran de trompetistes es donava quan a la ciutat s'havia de fer una celebració especial i era habitual el fet d'emprar més d'un trompetista, en ocasions com l'arribada d'un membre reial o algun noble, una festa important, entre d'altres. Les agrupacions de més de deu trompetes estaven reservades per a ocasions de gran importància, com per exemple les entrades reials.

d. Confraternitat de Sant Bernat

El document constitutiu de 1459 consta de tretze paràgrafs que inclouen les ordinacions, tal com s'ha dit anteriorment. Els membres que en formen part són denominats “trompetes, trompedors e altres sonadors e juglars”. El pròposit era el d'organitzar-se deixant clar els drets i deures dels membres de l'agrupació així com un sofisticat sistema de finançament que incloïa sancions i tributs.

Sembla ser que aquesta confraternitat era l'agrupació dels músics més importants, no només trompetes, que tenien una presència col·lectiva i que requeria unes normes i una presència corporativa. El membre principal era el trompeta de la ciutat i els altres de més prestigi eren els altres trompetes i els músics de vent.

El trompeta de la ciutat era treballador municipal, com ja s'ha esmentat, i compartia el lideratge de la confraternitat amb un altre membre triat pels altres músics. Tots aquests trompetistes, a l'hora d'actuar, es regien per les normes de la confraternitat. Així, doncs, un dels objectius de la seva creació fou establir les obligacions dels trompetes participants en les celebracions de la ciutat. Com s'ha vist en l'apartat referent a la festivitat de Corpus Christi, en el Registre d'ordinacions hi ha les instruccions meticuloses sobre la participació dels trompetes en la celebració de l'església més elaborada de tot l'any. A més a més, inclou un seguit de sancions en el cas d'incompliment.

Pel que fa al dia de la festivitat de Sant Bernat, el 19 d'agost, els membres es reunien a la casa del trompeta de la ciutat al migdia i anaven des d'allí fins a l'església tocant els seus instruments per a les Vespres de Sant Bernat. D'altra banda, per al suport financer de l'organització hi havia un sistema de *multes*, un sistema de tarifa fixa anual per als trompetistes residents de la ciutat i un complex format de pagaments dels trompetistes visitants.

Pel que fa a la música que interpretaven, no hi ha cap testimoni escrit de notació de la música dels trompetes medievals a Barcelona ni tampoc cap ressenya en els documents ens en dona cap pista, tot i que es pot deduir que feien uns patrons concrets.¹⁰

e. El nou rol de la trompeta a Europa

Pel que fa als aspectes funcionals, les primeres descripcions provenen del segle XV i han estat àmpliament estudiades per Peter Downey.¹¹ En primer lloc destaca que la trompeta sempre tocava agrupada en parelles i que aquestes es podien multiplicar segons la situació i les possibilitats. La distribució de veus estàndard en dues parelles podria ser en quatre parts: tres trompetes tocaven patrons rítmics, la més greu amb la nota Do, la següent amb el Sol i la tercera amb el Do central, i la trompeta petita *clareta* improvisava una melodia

¹⁰ El repertori més recent de música escrita per a trompeta és el de Cesare Bendinelli (1614) i es pot pensar que deurien tenir un repertori similar.

¹¹ DOWNEY, P. (1983). *The trumpet and its Role in Music of Renaissance and Early Baroque*. Tesi doctoral. Universitat de Queen de Belfast. Vol. I, p. 61-65.

amb els harmònics superiors. És a dir, un *cos* de trompeters intervenia combinant la improvisació amb melodies i procediments –apresos normalment de memòria– i la veu més aguda, el clarí, improvisava una contramelodia ràpida i ornamentada.

Un exemple molt representatiu d'aquest ús de la trompeta en agrupacions tocant en combinació es troba en una descripció de la Cavallerissa de Felip II de 1599.¹²

“Primero iban cuatro trompetas en cuerpo, en mulas de aquile, con sus banderas de seda, pintadas las armas reales en ella. Luego seguian 54 caballos... Detrás iban otras seis trompetas sonando como las primeras. Seguian 12 pages del Rei... Em pos de los pages iba otro golpe de trompetas sonando y **correspondiéndose** con las de delante.”
(Robledo, L., p. 173)

En una etapa posterior, tal com recull el tractat de Cesare Bendinelli de 1614, el qual es tractarà amb més detall, les agrupacions de trompetes poden arribar a ser per a cinc membres: *grosso*, *vulgano*, *alto e basso* (la nota principal és el Do3), *quel che posteggia* (el que mana), i *clarino* (Bendinelli, C., p. 16).

En la sonata que es detalla a continuació, amb la part de clarí escrita per Bendinelli, s'hi ha afegit el alto e basso, vulgano i grosso d'acord amb les seves instruccions. Sonates d'aquest tipus s'escoltaven en els camps de batalla, els carrers, els jardins, els banquets i a les esglésies d'Europa a diari (Downey, P., p. 61-65).

¹² Un sector molt important dins la cort de Felip II va ser la Cavallerissa que, des de 1563 fins a 1593, feia unes funcions regulades en unes ordenances redactades pel rei. La Capella és el sector més important de la casa reial pel que fa a la música, representa la imatge sagrada del rei i purifica la seva ànima. En canvi, la Cavallerissa, en què hi ha els armats, els escuders i d'altres, representa la majestuositat del monarca.



Imatge 1. Sonata, la part de clarí de la qual està escrita per C. Bendinelli.

i. Primeres manifestacions conegudes de trompeta solista a Europa

En el món de parla alemanya, la primera peça que va usar trompetes sembla que va ser la *Missa con le trombe a 16*, escrita abans del 1616 per Reimundo Ballestra (?–1634), músic de la cort de Graz. En aquest primer context, les obres musicals incorporaven tot el grup de trompetes dins la formació orquestral-vocal i a poc a poc es van anar destacant dues parts de clarí.

A Itàlia, s'observa el mateix procés, tal com es mostra en la inevitable referència de l'òpera *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567–1643), estrenada a Màntua el 1607. En aquesta obra, Monteverdi utilitza un grup tradicional de la cort format per cinc trompetes

que intervé en la *tocata*¹³. Una fanfàrria sona tres vegades abans que el teló s'aixequi, seguint l'exemple de les tradicionals tocatas improvisades per anunciar esdeveniments.¹⁴ Això no obstant, la tocata de Monteverdi va una mica més enllà en dos aspectes fonamentals: el primer és el fet d'incorporar la tocata dins del conjunt global dels instruments de l'orquestra (cordes, continu...) i el segon –i derivat de l'anterior– requereix l'ús d'una *sordina* en aquesta integració instrumental per tal que les trompetes no tapin els altres instruments.¹⁵ L'estudiós Edward Tarr considera que Monteverdi, amb aquesta tocata i amb altres exemples musicals, fa una aportació molt important en l'ús d'aquest instrument. A part dels aspectes mencionats, va deixar més clara l'estructura d'una tipologia de peces que eren tradicionalment improvisades (Tarr, E., 2008a, p. 80).

L'altra referència important de l'àmbit geogràfic italià és Girolamo Fantini (1600–després de 1675), trompetista de la cort del Gran Duc de la Toscana, Ferran II, des de 1631, que escriu el mètode *Modo per imparare a sonare di tromba* (1638), que inclou vuit sonates per a trompeta i orgue, així com nombroses danses per a trompeta i baix continu.

A França, els títols de les peces de la música per a trompeta emfatitzen i posen de relleu la seva importància. Un exemple destacat el constitueix la suite de Jean-Baptiste Lully (1632–1687) *Les airs de trompettes, timbales et hautbois faits par M. de Lully par l'ordre du Roy pour le Carousel de Monseigneur l'an 1686* que, tal com s'indica, acompanyava un espectacle eqüestre. És una obra per a quatre trompetes, timbals i quatre oboès.

Els estudiosos consideren que la primera obra amb trompeta solista a Gran Bretanya és l'oda de l'aniversari de Jaume II, *Sound the Trumpet, Beat the Drum* de Henry Purcell, 1687, executat per Matthias Shores, amic de l'autor i membre d'una dinastia de trompetistes.

Per tant, es pot concloure que passats els nombrosos anys en què la funció de la trompeta es limitava quasi exclusivament a les fanfàrries i tocatas per a diverses trompetes i timbals

¹³ La tocata que utilitza Monteverdi era l'himne referencial de la família dels Gonzaga.

¹⁴ En aquest sentit es disposen de moltes referències d'esdeveniments cerimonials similars. Per a més informació, vegeu Tarr, E., 2008a, p. 80.

¹⁵ Aquestes sordines estaven fetes de fusta i tenien forma de copa i un forat cilíndric les travessava. Es posava a la campana de la trompeta, i això requeria el transport d'un o mig to, depenent de la sordina.

en un grup exclusiu, arriba un moment en què aquest grup es va integrant en diverses formacions musicals. És aleshores quan es comencen a fer canvis i modificacions en l'instrument que van revertir en una altra manera de tocar. Quan la trompeta va adoptar la tipologia de model doblegat que encara manté, va començar a sorgir una nova literatura amb obres on tenia un paper destacat i es combinava amb diferents instruments.

ii. La Capella Reial espanyola des de finals del segle XVII fins a mitjans del segle XVIII

Pel que fa a les referències hispàniques de finals del segle XVII, cal destacar la Capella Reial espanyola, ja que entre els seus músics hi consten diversos trompetistes i tocaven alhora en la música litúrgica i en entreteniments de la cort, com òperes i serenates.

A les dècades finals del segle XVII i inicis del XVIII, la Capella Reial es va interessar molt en la incorporació d'instruments tenint en compte el nou estil de composició de la melodia acompanyada amb introduccions orquestrals, interludis i diàlegs d'instruments amb els cantants.

Beryl Kenyon de Pascual, en un estudi sobre els instruments de vent-metall a la Capella Reial espanyola, destaca la incorporació l'any 1679 del venecià Jose Losqui (Loschi), com a clarí¹⁶ de la Capella Reial, plaça de nova creació.¹⁷ En aquell moment es va argumentar que aquest instrument “sonava bé juntament amb l'orgue”, segurament referit a les peces a “solo”, o en passatges amb acompanyament d'orgue (Kenyon de Pascual, B., p. 70). Sembla que fou a partir d'aleshores que sempre hi ha aquesta plaça a la Capella Reial: Losqui fou succeït pel seu gendre Gregorio Fernández de la Cuerda el 1679, per

¹⁶ Clarí: terme amb què es coneix l'ús de la trompeta dins de l'art musical en aquest període fins a meitats del segle XIX.

¹⁷ Kenyon de Pascual, B., p. 70. Pel que fa al terme clarí, vegeu Casares Rodicio, E., a l'entrada *clarín*: “El primer Clarín admitido en la Real Capilla de Madrid fué José Losqui de Venecia, nombrada en 1679 con la obligación de enseñar su instrumento a los niños del colegio de los cantoricos que estuvieran más dotados para ello. Esto no implica necesariamente que este tipo de técnica no se conociera en España antes de 1679. En las obras de compositores españoles de finales del s. XVII y principios del XVIII, como Sebastián Durón, puede verse que, si bien los clarines españoles no llegaron a notas tan agudas como sus colegas del extranjero (el límite corriente fue el 12º armónico en vez del 16º o incluso el 22º), hacían uso con mayor frecuencia de notas fuera de la serie armónica, de difícil ejecución en un instrumento natural de boquilla... Un destacado virtuoso del Clarín en el s. XVIII fue el valenciano Felipe Crespo [...]”

exemple. Sembla ser que una de les tasques dels trompetistes era la d'ensenyar trompeta als nois del cor reial ja que Fernández en va ser alumne a principis de 1695.

Quan Felip V va ocupar el tro d'Espanya, es va reorganitzar la Capella Reial, les places de corneta i sacabutx van desaparèixer i es va crear una plaça de segon clarí. Per tant, a diferència d'algunes capelles reials estrangeres, la Capella Reial espanyola empra les seves pròpies trompetes en lloc de demanar prestat músics militars quan es necessitava una trompeta. Aquest nou lloc va ser ocupat per Francisco Díaz Guitián, el qual va ser alumne de Fernández de la Cuerda (Kenyon de Pascua, p. 73).

Fou a partir del segle XVIII quan les trompes apareixen dins les capelles reials i els trompistes molt sovint eren els mateixos trompetistes. El primer va ser l'alemany German Juan Martín Blumenstengel, que entra a formar part de la Capella Reial el 1741 com a músic de *clarín* i *trompa* (íbidem, p. 74).

Amb el nou rei, Ferran VI, els dos antics instrumentistes de clarí van ser substituïts per dos de nous. El primer trompeta, Felipe Crespo, era de València i gaudia d'una brillant reputació com a trompetista i al 1768 és descrit com un dels clarins més destacats de tot Europa (íbidem p. 79).

Aquesta pintura de 1756 de Francesco Bittaglioli mostra dos trompistes, dos oboïstes i dos trompetistes tocant mentre el rei i la reina caminen pels jardins del palau d'Aranjuez. L'agrupació podria representar un grup de músics de la banda de la guarda reial.



Imatge 2. *Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines del Palacio de Aranjuez*
Francesco Battaglioli (c. 1725-c. 1790)

2. FONTS PERFORMATIVES I REPERTORI

En el context de l'estudi de la trompeta es considera que els primers mètodes de trompeta emprats són els de Cesare Bendinelli i Girolamo Fantini, datats al segle XVII però usats en bona part del segle XVIII. Aquests ens proporcionen les eines per poder entendre tant la música de la trompeta natural com molts altres aspectes, que es veuran en l'apartat següent. Posteriorment, en el capítol dedicat a les noves aportacions, s'analitzarà, usant una metodologia sintètica, com es relaciona la informació dels dos primers tractats històrics de trompeta amb els tractats catalans de composició de principis del segle XVIII. En el primer cas, ens referim al de Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta*, de 1614, i al de Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba*, de 1638. Pel que fa als tractats de composició, són el de Pere Rabassa, *Guía para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica* de 1726 i el de Francesc Valls, *Mapa armónico práctico* de 1742.¹⁸

a. Cesare Bendinelli: “Tutta l'arte della trombetta” (1614)

Cesare Bendinelli va néixer a Verona cap al 1542 i morí a Munic el 1617. Entre el 1567 i el 1580 va ser el principal trompetista de la cort imperial de Viena. A partir de 1580 i fins a la seva mort va entrar a formar part de la cort de Munic, on va arribar a ser nomenat cap dels trompetistes. Orlando di Lasso (1532–1594) en va ser el mestre de capella des del 1563.

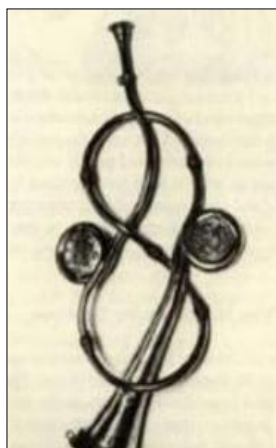
La documentació referent a les obligacions dels trompetistes que es conserva, que resulta separada de la dels altres instrumentistes i cantants, especifica les següents funcions: donar solemnitat als actes del Duc i la seva família tocant en festes (actes de taula), a l'església (en dies assenyalats com Nadal), als enllaços de la cort i a les arribades i sortides del Duc.¹⁹

¹⁸ Totes les obres estan referenciades a la bibliografia.

¹⁹ Bendinelli, C., p. 3.

Durant l'estada de Bendinelli a Munic, el nombre de trompetistes va anar disminuint de quinze a sis en pocs anys.²⁰ El grup va millorar molt gràcies al fet que sota la direcció de Bendinelli va ser ben disciplinat i que es van adquirir totes les trompetes necessàries a Nuremberg, lloc de referència en la construcció de l'instrument. Nombrosos testimonis relaten que la seva manera de tocar cridava molt l'atenció.²¹

Una d'aquestes noves trompetes que es va adquirir va ser la que actualment es coneix com a "trompeta de Bendinelli", feta per Anton Scnitzer a Nuremberg el 1585. Aquest instrument, que encara es conserva en molt bon estat,²² va ser donat en vida per Bendinelli a l'Accademia Filarmonica de Verona el 1614. Es tracta d'un dels pocs instruments de metall de qui coneixem el propietari i, per tant, suposa un document de gran valor que pot acompanyar tota la informació que es desprèn del treball d'aquest autor. A més, a l'instrument hi consta en diverses parts l'escut d'armes de la cort de Munic. Tal com s'observa a la imatge, no es tracta d'un instrument corrent, i crida l'atenció per la seva forma peculiar i l'ornamentació, amb les *medalles* que fan de subjecció, cosa que a banda de fer-la única pot donar-nos una idea de la rellevància del seu propietari.



Imatge 3 . Trompeta de Bendinelli (Accademia Filarmonica de Verona)

El més rellevant d'aquest instrument és que ens dóna alguns indicadors d'elements importants com l'afinació, el to, la qualitat del so, entre d'altres. Quan es toca amb un broquet barroc, l'afinació d'aquesta trompeta és lleugerament més alta que l'actual mi.

²⁰ Tarr, E., 2008b, p. 98.

²¹ Bendinelli, C. p. 5.

²² La trompeta va ser descoberta cap al 1973. Va ser restaurada per Rainer Egger i Kurt Degen a Basilea el 1985.

Probablement correspon a re, ja que a finals del segle XVI l'afinació era més alta que al segle XVII i les trompetes estaven habitualment afinades en el "to de cor"; de fet, Pretorius ja esmenta el 1619 que les trompetes estaven afinades en re (Bendinelli, C. p. 5).

El mètode: "Tutta l'arte della trombetta" (1614)

Aquest és el primer mètode de trompeta que es coneix i se'n conserven dues còpies, l'una a Verona i l'altra a Viena, amb petites diferències. Destaca per ser un retrat del repertori i els usos de la trompeta del moment i conté tres-centes sonates destinades a ser tocades per grups de trompetistes, entre cinc o deu membres, en diferents contextos (processons i altres ocasions festives, així com senyals militars) i diverses peces per a una trompeta sense acompanyament. És la representació més gran d'aquest conjunt que s'ha descrit sobre la trompeta en el grup propi, previ a la seva incorporació en altres grups instrumentals.

En el mètode no hi ha línies divisòries i sembla que l'autor es regeix per l'agrupament de notes, que és molt clar. El contingut del mètode s'estructura amb el següent esquema (Bendinelli, C. p. 10):

Títol. *Tutta l'arte della trombetta*

Prefaci. *Ciascuno che desidera imparare suonare di trombetta...*

Pàg. 1. *Li nomi et uoci della trombetta antiqua* (tessitura de la trompeta antiga)

Principio del ricercar la trombetta et menar il barbozzo con far lena. (Vint-i-set exercicis per investigar en la trompeta i per moure la barbata per treure l'aire fora)

Pàg. 5. *Tocade di Guerra*

Pàg. 9. *Tocade* (vint-i-set)

Pàg. 14. *Un modo di sonare da Alto à Basso* (dos exercicis per tocar des del registre mig al greu)

Pàg. 15. *Sarasineta, sarasinetta*



Pàg. 16. *Sonade* (tres-centes trenta-dues sonates)

Pàg. 108. *Questa son le uoce del'Clarino perfette* (tessitura del registre clarí i exercicis)

Pàg. 109. *Il modo corretto di sonare il clarino sopra la Sonata* (tres sonates)

El prefaci és d'especial importància ja que dóna indicacions sobre aspectes bàsics com la constitució física adient per tocar la trompeta, indicacions sobre respiració, la correcta posició de l'instrument i detalls d'ergonomia, la manera de bufar, diferents tipus d'articulacions, referències de tipologies musicals i la importància del ritme. A continuació s'exposa traduït al català:

Qui vulgui aprendre a tocar la trompeta i entendre el present treball, per tal d'utilitzar-lo per a les seves necessitats, ha de tenir en primer lloc una constitució sana i posseir una bona dentadura i una bona respiració. Per començar a tocar, s'ha de posar la trompeta a la boca sense problemes a la boca i prestar molta atenció a què la campana de la trompeta ha d'estar en posició horitzontal, ni cap amunt ni cap avall i s'ha d'evitar inflar les galtes, ja que això és un vici terrible i deforma el trompetista. Ha d'aprendre a moure la barbata per fer les notes de cada registre. Quan controli això, i sàpiga tocar tots els registres, ha d'aprendre les articulacions (picat directe, doble, punxegut, o d'una altra manera) d'una manera fàcil i acostumar-se a ella, ja que llavors podrà practicar en el seu instrument i passar a assumptes més importants. Allà

on troba les següents notes  amb punts sota, ha de moure la barbata per accentuar-la i on es troba les següents  ha de pronunciar la síl·laba "dran" sense que es noti a la primera nota i passar a l'altre amb una mena d'accent. Aquest "dran" és molt útil a les tocatas i als senyals militars, però el seu ús és difícil, però quan es toca ràpid i precís sona meravellós. Els senyals militars en el registre *principale* contenen síl·labes sota d'elles perquè l'interpret sàpiga com articular dins la trompeta i per diferenciar un senyal de l'altre. No hi ha síl·labes posades als *ricercares*, tocatas i sonates, ja que és un treball molt difícil i a més molta gent pica de diferent manera. Alguns són tartamuts per naturalesa, cosa que els causa problemes per articular; hi ha gent que aprèn a articular d'una manera molt curta (*sonar di pontile*), cosa que pot ser bona en els senyals militars. Els senyals militars i les tocatas han de tocar-se enèrgicament, com si cantéssim, amb poca consideració pel ritme, però ben articulat, de manera que s'escolti clarament el que s'està tocant; no importa si el trompetista va mig compàs avançat o endarrerit. Si els intèrprets, en els senyals militars i les tocatas, troben alguna cosa que no és correcta, prego que excusin l'autor, pel que fa als senyals militars i a les tocatas, que ha volgut escriure les coses correctament, ja que no es pot tocar perfectament a temps si el que es vol és tocar d'una manera lliure i enèrgica.

En els primers exercicis, treballen el registre greu de la trompeta, el registre de *principale*. Apareix freqüentment el do₂ (2n harmònic) perquè, en els senyals militars i a la part més greu del grup de cinc trompetes, es requereix l'ús d'aquesta nota (Tarr, E., 2008b, p. 98).

Els vint-i-set *ricercares* conformen el contingut preparatori essencial del mètode, abans de fer front a les sonates, i són alhora una mostra del que és susceptible de ser tocat amb aquest instrument dins de la fórmula antiga de la disminució. En aquests es treballa el registre més greu de la trompeta. Cal tenir en compte que amb el nom de *ricercare* al

segle XVII s'entén un fragment de música més desenvolupat i que en aquest context equivaldria al que avui en dia en diem *estudi*.

Els senyals militars, *Tocade di Guerra*, són una mostra del repertori dels trompetistes militars i de camp. Pel que fa al registre on es mouen aquests senyals militars són el segon, tercer i quart harmònic de la sèrie d'harmònics naturals. Respecte del ritme, aquests es tocaven d'una manera lliure i enèrgica, tal com consta en el prefaci. Bendinelli segueix la tradició de posar síl·labes sota les notes per tal de facilitar-ne l'articulació (correcte atac de la nota), “con il moto sotto ciascuna notta, modo piu facile per imparare”. Aquest recurs, el d'escriure les síl·labes sota la nota, és freqüent en molts mètodes de trompeta posteriors per facilitar la correcta articulació.²³

²³ En l'àmbit dels instruments de broquet, i especialment en contextos militars, hi ha una llarga tradició d'ensenyar a tocar l'instrument partint d'unes formes sil·làbiques prèvies a l'execució amb l'instrument; és a dir, l'alumne ha de ser capaç de pronunciar i articular correctament uns patrons que contenen determinades síl·labes i fórmules rítmiques. Bendinelli va més enllà d'aquesta tradició i especifica diverses maneres d'articular segons la música.

de corregir les desafinacions dels harmònics 7è, 11è, 13è i 14è de la sèrie (Bendinelli, C., p. 19).

En aquest treball ens interessa fer notar els aspectes relacionats amb la tessitura destacant el registre clarí que es posa de manifest amb els títols *Questa son le uoce del'Clarino perfette* i *Il modo corretto di sonare il clarino sopra la Sonata*. A partir de la pàgina 108, Bendinelli escriu diversos exercicis per al registre clarí. El propòsit és proporcionar bons fonaments i patrons per a la improvisació (íbidem, p. 19). Els exercicis considerats en el registre clarí són els que, generalment, es mouen en una tessitura més aguda del do₄. La nota més aguda que ens trobem a Bendinelli és el la₄.

El si₃ (es baixa de l'harmònic 8è, el do₄) surt repetidament. Segurament és perquè aquests exercicis estan pensats per a proporcionar a l'interpret de la part de clarí melodies per aprendre a improvisar la seva part en un grup de cinc trompetes (íbidem, p. 109).

A la imatge 5 es pot veure, cap al final, que la penúltima nota és un la₄, la nota més aguda que trobem amb Bendinelli. A més a més, també podem observar que la nota si₃ (fora de la sèrie harmònica) apareix diverses vegades.

Handwritten musical score for Clarino per fette. The score consists of ten staves of music. The first staff is titled "Sonata in la maggiore del Clarino per fette". The music is written in a single system with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and articulations. Two specific notes are circled in blue and red. Two lines of text with arrows point to these circled notes: "La nota Si apareix varis cops" (The note Si appears several times) and "La 4 nota més aguda en Bendinelli" (The 4th sharpest note in Bendinelli).

Imatge 5. Fragment del mètode de Bendinelli

Bendinelli anomena cinc registres diferents: *grosso*, *vulgano*, *alto e basso* (la nota principal és el do₃), *quel che posteggia* (el que mana) i *clarino* (Bendinelli, C., p. 16).

Una altra de les aportacions del mètode de Bendinelli és mostrar com tocaven els grups de cinc trompetistes. A la sonata 244a-c mostra la manera com el registre *alto e basso* imitava a la *quinta*, com si fos una ombra, constantment un to, en la sèrie harmònica, per sota (íbidem, p. 19).

Com a conclusió es pot constatar que el mètode de Bendinelli ens mostra, de manera general, la tessitura de la trompeta cap al 1600 i anteriors, detalls de la tècnica, articulacions, l'ús de les síl·labes, com afinar les notes amb el llavi i la manera de tocar dels grups de cinc trompetes en el seu temps.

El registre clarí permetia executar improvisacions i es movia entre una tessitura del do4 al la4, usant d'una manera freqüent la nota si3, possible només baixant-la del do4 amb el llavi. Aquest recurs sembla que també s'usava per afinar altres harmònics.

Pel que fa al registre greu, aquest queda bàsicament rellevat al repertori militar. És freqüent l'ús del do2, el segon harmònic (una octava més agut que el so fonamental), una nota molt greu i de difícil execució però que per als tocs militars s'utilitzava juntament amb el tercer i el quart harmònic (do2, sol2 i do3). En aquests també és on figuren les síl·labes per a una correcta articulació de les notes. També mirant els senyals militars es constata la possibilitat de tocar-los de manera rítmicament lliure així com l'ús de l'articulació en “doble-picat” en les notes repetides.

b. Girolamo Fantini: “Modo per imparare a sonare di tromba” (1638)

Girolamo Fantini va néixer a Spoleto el 1600 i va morir cap al 1678, probablement a Florència. El 1631 va entrar a formar part de la cort dels trompetistes del Gran Duc de Toscana, Ferran II (que va regnar des del 1621 fins al 1670) i hi va servir durant vuit anys, els quals sempre va gaudir d'una gran consideració. Com a exemple, el 1631, Fantini va rebre una nova trompeta feta de plata, decorada amb gravats d'àngels i joies en què hi van posar dues banderes de l'escut d'armes de Mèdici. Una altra mostra és el salari que rebia, que estava molt per sobre de la retribució dels servidors de la cort (Fantini, G., p. 3). En aquesta cort també va coincidir amb Frescobaldi entre els anys 1628 i 1631.

Un dels factors que han fet més conegut Fantini és el fet que va ser citat pel cèlebre tractadista Marin Mersenne com el “més gran trompetista de tot Itàlia” (*Hieronymo Fantino tubicine totius Italiae excellentissimo*) en el seu treball *Harmonie universelle* en l'apartat on parla d'aquest instrument (Mersenne, M., vol. 2, p. 245-282). En efecte, l'any 1634 Pierre Bourdelot, un metge francès amic de Mersenne, va escoltar a Itàlia un concert de trompeta i orgue a càrrec de Girolamo Fantini i Girolamo Frescobaldi i va constatar amb gran sorpresa que “es podien executar diverses notes entre els harmònics”. Immediatament ho va comunicar per carta al seu amic i teòric Marin Mersenne, que en aquell moment estava preparant *Harmonicum libri*, la versió original en llatí del tractat *Harmonie universelle*.

Els estudiosos actuals i la pràctica instrumental de la música antiga demostra que probablement l'única manera de fer aquestes notes és amb la tècnica del que avui en dia es coneix com a *bending*, que consisteix a relaxar o flexibilitzar l'embocadura per tal d'abaixar l'afinació de la nota real. Els mateixos estudiosos també consideren amb tota probabilitat que va ser Fantini el primer intèrpret que va utilitzar aquesta tècnica.

El mètode: “Modo per imparare a sonare di tromba” (1638)

Va ser publicat a Frankfurt per Daniel Vuastch el 1638. Presenta algunes novetats pròpies de l'època entre les quals destaca la indicació de dinàmiques i la presència de lligadures i ornaments, així com l'extensió global de la tessitura de la trompeta tant en la part aguda com en la greu.

Continguts del mètode (Fantini, G., p. 5):

Pàg. 1. Títol: *Modo per imparare a sonare di tromba*²⁵

Pàg. 3. Xilografia de Fantini a l'edat de 36 anys

Pàg. 3. Madrigal d'Alessandro Adimari

Pàg. 4. Elogi anònim

Pàg. 5. Dedicatòria²⁶

Prefaci. L'autor al lector / Instruccions per als qui volen tocar la trompeta musicalment, en agrupacions amb veus o amb altres instruments

Pàg. 7. Taula de registre

Pàg. 7. Quinze exercicis en el registre greu

Pàg. 10. Sí·labes d'articular

Pàg. 12-16. Senyals militars

Pàg. 16. Exercicis des del registre greu a l'agut

Pàg. 17. Entrada imperial

Pàg. 20. Segona imperial

Pàg. 21. Sis senyals

²⁵ *Modo per imparare a sonare di tromba tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col .imbalo, e ogn'altro istrumento.*

²⁶ *Serenissimo Gran Duca.*

- Pàg. 23-26. Dotze ricercars en el registre agut
Pàg. 27-36. Vint *balletti*
Pàg. 36-39. Cinc *brandi*
Pàg. 40. *Balletto detto il Gavotti*
Pàg. 40. *Balletto detto il Cavalca*
Pàg. 41. *Brando detto l'Albizi*
Pàg. 42. *Saltarello detto del Naldi*
Pàg. 42. *Brando detto del Bufalo*
Pàg. 43. *Sarabanda detta del Zozzi*
Pàg. 44. *Ària detta la Truxes*
Pàg. 45-47. Cinc *capricci*
Pàg. 47-58. Vint-i-un *correnti*
Pàg. 59-60. Cinc sonates
Pàg. 61. *Corrente detta dell'Antinori*
Pàg. 62-64. Cinc sonates
Pàg. 65-70. Nou sonates per a dos trompetes
Pàg. 71. *Gagliarda detta dello Strozzi*
Pàg. 72-77. Vuit sonates per a trompeta i orgue
Pàg. 78. Exercici *Maffei*, en passatge
Pàg. 82-86. Exercicis d'articulació
Pàg. 87. Taula de continguts
Pàg. 88. Elogi anònim

El prefaci és d'especial importància i per això hem considerat interessant traduir-lo tal com s'ha fet abans amb el tractat de Bendinelli.

L'autor als seus lectors: He enviat a la impremta aquesta insignificant part de mi en benefici dels que toquen la trompeta, o volen aprendre a tocar-la, no d'una manera aleatòria, com en el passat, sinó amb uns correctes fonaments, com en altres instruments perfectes, tot i que la trompeta no té altres notes que les de la sèrie harmònica, com es mostra a l'inici d'aquest treball. No s'ha de fer gaire esforç per fer aquestes notes, evitant les altres; per això, el lector s'ha d'acontentar amb les ja mencionades, que de per si porten a la poca fascinació, com en moltes de les parts de baix que hi ha sense disminucions, ja que en tocar aquests instruments els harmònics són necessaris. Accepta aquest treball de bon grat, i en haver-ho fet, rebràs en un futur, altres treballs meus; però ho deixo al teu judici.

Instruccions per als qui volen aprendre a tocar la trompeta musicalment, en agrupacions amb veus o amb altres instruments: Els intèrprets d'aquest instrument han de tocar usant un picat clar amb la llengua, ja que només bufant no es produeix un bon efecte. Que se sàpiga que sempre que en les següents peces apareixen notes amb punt s'ha de respirar sobre el punt, d'acord amb el context. Si trobem un *grosso*, hem d'articular amb la punta de la llengua, mentre que el *trillo* s'executa amb la força del pit i s'articula amb la gola, i pot ser executat en tots els sons de l'instrument. Ens podem trobar que alguns sons no es troben en la llista del principi del mètode, sons que seran imperfectes si els aguantem, però que s'accepten si són d'una manera ràpida. S'ha de remarcar que qualsevol nota que s'aguanti durant un, dos o quatre temps han de ser aguantades d'una manera com si cantéssim, començant-les suau, fent un crescendo fins a la meitat de la nota, i després fent un diminuendo a la segona meitat fins al final, cosa que difícilment s'escolta; i fent això, s'estarà en perfecta harmonia. Si a l'inici del llibre, sota la nota hi trobem "do", la trompeta no ha de sonar *du* o *ut*; però aquestes síl·labes han de ser evitades com ho fan els cantants, que no canten passatges dient *i* o *u*. A més els senyals militars van acompanyats de paraules com *da ton della*, *atta non tano*, i *attanallo* que signifiquen: *Buttasella*, *A Cavalcare*, i *A Cavallo*, i *tin ta* vol dir *tutti*. Són dits d'aquesta manera ja que amb la trompeta es poden dir millor, i més encara amb la punta de la llengua, que és la manera correcta de tocar. Finalment, quan la trompeta té sordina, hem de tocar en re.

En el prefaci es nota la influència del tractat de Bendinelli pel que fa a les referències a l'articulació i als atacs. Comenta que les notes s'han d'articular usant la llengua i no només amb l'aire (bufades). Potser un element que diferencia aquest tractat respecte del de l'autor anterior és el fet que Fantini al·ludeix a la trompeta com a instrument "perfecte", en el sentit històric utilitzat per Zarlino i Zacconi; és a dir, un instrument que pot fer semitons.

Girolamo Fantini menciona tres tipus d'ornaments que es poden fer amb la trompeta: el *grosso* (entre dues notes diferents, articulades amb la punta de la llengua), el *trillo* (en una mateixa nota, fet amb la força del pit i articulat amb la gola) i el *messa di voce*, que no figura amb aquest nom, però es descriu clarament com un crescendo i diminuendo en una nota llarga.

També afirma que es poden fer certes notes entre els harmònics i aquestes són acceptables si "s'hi passa ràpidament". Les notes més freqüents que trobem al mètode són el la3 i el si3. Altres notes, fora de la sèrie d'harmònics que ens trobem són si2, re3, fa3, do#4, i el sol#4. L'harmònic 11è a vegades es tracta com a fa i d'altres com a fa#. També, al final del prefaci, esmenta l'ús de la sordina, de la qual es parlarà més endavant.



Imatge 6. Notes usades al mètode de Fantini

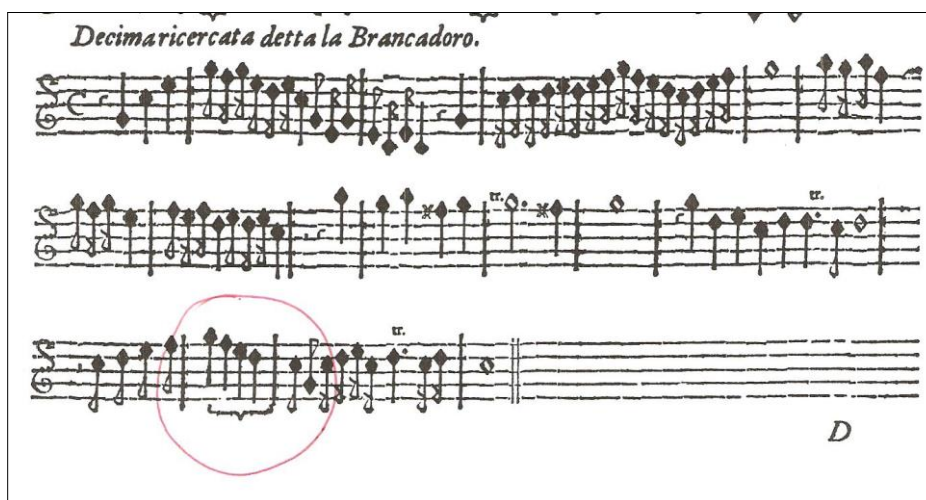
L'esquema general del tractat de Fantini és molt semblant al de Bendinelli, i només en destacarem alguns elements que ens aporten nova informació. Pel que fa a les toques, són per al registre de *principale*. Amb Bendinelli, la nota més aguda per al *principale* és el do4, i Fantini expandeix aquest registre fins al sol4 i, en el greu, fins al do1, la fonamental, que no apareix amb Bendinelli. Fantini també indica les síl·labes per articular. Les síl·labes *teghe* al registre greu, corresponen, més o menys, a l'actual doble-picat. Als finals dels primers exercicis, també indica síl·labes, a vegades *ta*, a vegades *da*.

Aquest fet és una mostra que l'articulació és de gran importància per a aquest autor, ja que en dedica un apartat en el mètode. Fins i tot es podria considerar que ens mostra un sistema d'articulació "desigual", amb diferents opcions depenent del context musical en què ens trobem: picats amb la llengua més violents o més suaus. Es tracta, sens dubte, d'un concepte d'execució més lligat a la música vocal i als criteris d'instrument musical, sense deixar de banda el vessant de la trompeta en el terreny militar (senyals militars) en què es troben referències molt similars entre els dos autors.

L'autor situa els exercicis anomenats *sonata* en el registre que ell anomena *soprano*, que es correspon amb el registre clarí. Aquí hi consten algunes notes fora de la sèrie d'harmònics, el re3, el fa3, i el la3, cosa que mostra que, segons Fantini, eren notes que es podien tocar, suposadament, corregint-les amb el llavi a partir de la nota de la sèrie d'harmònics superior més propera.

Les *chiamata* (crides) són petites peces que abracen un registre que va des del greu (sol2) fins a l'agut (la4), incloent algun passatge líric en el registre clarí. També hi apareix el la3, que es pot fer baixant amb el llavi el sib3, el 7è harmònic.

Els *ricercars* són exercicis melòdics en el registre agut i molts d'ells arriben fins al do5 i alguns fins al re5. En el *ricercar* 7è i 8è, apareix un efecte d'eco, indicat amb els matisos “f” i “p”. També en diversos d'aquests exercicis hi trobem el *trillo*, l'ornament que en el prefaci ens explica que consisteix en l'articulació d'una nota diverses vegades amb la gola. En el desè *ricercar* s'hi observen tres compassos abans d'acabar, una lligadura que agafa les quatre negres del compàs.



Imatge 7. *Decimaricercata detta la Brancadoro*. Encerclat, lligadura de quatre negres (Fantini, G., p. 25)

A la part final del mètode, hi ha nou peces per a dues trompetes, a més de vuit sonates per a trompeta i orgue, així com setanta composicions per a trompeta i baix continu. Ens ha interessat centrar-nos particularment en aquestes vuit sonates, ja que són les primeres d'aquestes característiques que es coneixen. Els seus elements notoris són la repetició de les dues primeres seccions²⁷ i les notes fora de la sèrie d'harmònics (a la sonata número 5) (Fantini, G., p. 15).

En el mètode, posteriorment, es presenten unes composicions per a trompeta i baix continu, amb uns moviments de danses per a trompeta i un instrument greu que no s'especifica, probablement el clavicèmbal, i vuit sonates per a trompeta i orgue (íbidem, apèndix), que tenen característiques similars a les descrites a les sonates.

²⁷ On en la repetició possiblement s'ofereix al solista de trompeta l'oportunitat de mostrar el seu talent improvisant ornaments.

A tall de síntesi, es pot ressaltar que, en el cas de Fantini, les peces musicals pensades per a ser executades en públic se situen més en el registre central de la trompeta, mentre que les parts extremes, tant en l'agut com en el greu, es reserven per a usos més concrets, sobretot militars. Un cas a part el suposen les *recercade*, que ens poden fer pensar en una tipologia d'exercicis preparatoris en què s'exploren les possibilitats de l'interpret i l'instrument.

Els tractats de Bendinelli i Fantini són una mostra del repertori i les habilitats que els trompetistes van desenvolupar des del segle XVI fins a finals del XVII. S'ha de partir de la base que aquests tractats "universals" són essencialment pedagògics, centrats en la trompeta i pensats i destinats per als executants.

Per tal que aquests instruments fossin acceptats dins de l'anomenat art musical, els trompetistes del Barroc van desenvolupar dos noves tècniques: havien de poder tocar més piano i havien de poder tocar els harmònics impurs de la sèrie harmònica afinats. Durant l'edat mitjana només es contemplava que les trompetes toquessin amb un gran estrèpit. Aquest mètode de tocar fort es va conservar per a fer senyals i ens podríem imaginar que les corts de trompetistes no podien tocar suau quan tocaven als tornejos i en altres actes a l'aire lliure. Si el concertista de trompeta volia tocar una sonata o un concert juntament amb l'orquestra de la cort, havia de saber com tocar el seu instrument d'una manera més delicada. Hi havia, llavors, dues maneres de tocar.

Per poder tocar en el registre agut, els trompetistes van haver de deixar l'embocadura medieval i tocar sense inflar les galtes. Al 1614, Bendinelli va prohibir inflar les galtes en tocar, i per a Johann Altenburg el signe més important de l'embocadura del clarino era "una forta pressió d'aire i tenir les dents i els llavis junts". Aquesta "embocadura correcta" va ser, i és, molt difícil d'obtenir. Llavors, com ara, només hi havia un secret per millorar: la pràctica. "La pràctica és la millor manera d'aconseguir-ho". Altenburg també va escriure que "el trompetista de cambra o concertista es lliura d'haver de tocar els senyals setmanals ja que el fet de tocar fort perdria la delicada embocadura necessària per tocar el clarino (registre agut)" (Altenburg, J., p. 28).

Mentre els trompetistes només tocaven a les corts de trompetistes, no era molt important que els harmònics impurs 11è i 13è estiguessin o no afinats, ja que eren notes de pas dins

del gran “soroll”. Quan van haver de tocar juntament amb altres instruments, va ser molt important que tinguessin l’afinació sota control. Aquesta qüestió no ha estat entesa correctament fins ara, i molts autors moderns, o han inventat tècniques de com es tocava, o han cregut que els trompetistes d’aquesta època simplement no tocaven afinats. Hem de recordar que el sistema barroc de temperament era desigual, això, contrastat amb el sistema d’avui en dia, volia dir que no cada interval era igual. La sèrie d’harmònics de la trompeta (amb la seva gran distància entre el do₆ i el re₆, la seva curta distància entre la tercera do-mi o el seu fa₆ molt alt) corresponia en moltes ocasions al temperament usat a l’època.

En el món de la interpretació històrica s’han considerat com a habituals dues tècniques posteriors al segle XIX: la primera, mà-parada, que vol dir que l’afinació d’algunes notes podia ser baixada amb l’acció de la mà tapant el pavelló de l’instrument (aquesta tècnica es va originar a la segona meitat del segle XVIII i per tant no té res a veure amb l’època barroca) i, la segona, corregir l’afinació amb forats (una possibilitat descoberta només després de 1760 i molt mal descrita en els nostres dies com el “secret” dels trompetistes barrocs).

Si no caiem en el fàcil camí de dir que tots els trompetistes barrocs des de Bendinelli i Fantini fins a Gottfried Reiche i Johann Heinisch tocaven “desafinats”, i diem que usaven tècniques que se sap que eren de 150 anys més tard, s’ha de trobar una resposta a la pregunta: com és que els trompetistes del Barroc podien tocar afinats? La resposta: per la tècnica del “llavi”. La correcció a través del llavi forma, i ha format, part de la tècnica trompetística.

Fins i tot avui en dia, les trompetes de vàlvules (vàlvules de rotació o de pistons) no estan completament afinades. Ara i abans els trompetistes han de pujar o baixar l’afinació d’algunes notes amb la força dels seus llavis, i això pressuposa una bona oïda, per poder reconèixer les petites diferències d’afinació gairebé per instint.²⁸

²⁸ Els trompetistes del Barroc deuriem usar la mateixa tècnica. Avui en dia el professor diu al seu alumne: “has de pujar o baixar una mica l’afinació d’aquesta nota amb el llavi”, cosa que també devia passar a l’època barroca.

Les notes que s'havien de modificar amb els llavis per fer-les afinades eren els harmònics 11è i 13è i en alguns casos el 7è i el 14è. Aquests, a més, no eren usats habitualment. Altenburg va escriure sobre aquest fet en un curt capítol titulat "Millorant els sons que estan desafinats", en què va anomenar els sons que no eren perfectes d'afinació i va recomanar la tècnica del "llavi" per afinar-los. Per tant el trompetista havia de corregir-los usant una embocadura entrenada i usant una correcta força si volia ser considerat un trompetista artístic i expert. En referència al la# o si bemoll ell va escriure simplement: "Quan es toquin aquestes notes s'ha d'intentar pujar l'afinació." I, també, sobre l'11è harmònic fa i fa#: "Si es vol produir l'efecte correcte amb aquest so, s'ha de baixar, en referència al fa, però per al fa# s'ha de procurar pujar-lo. Aquesta recomanació és també atribuïda al la, ja que aquesta sona una mica massa baixa" (Altenburg, J., p. 67).

Amb els llavis és més fàcil baixar les notes que pujar-les. Amb pràctica és possible tocar entre els harmònics fent amb els llavis baixar la següent nota superior i amb aquesta tècnica el trompetista pot tocar moltes notes de pas escrites fora de la sèrie d'harmònics escrites per compositors com Bach o Biber, entre d'altres. Pujar i baixar l'afinació amb els llavis pressuposa una petita pressió del broquet als llavis. Aquest mètode és usat per tots els professionals d'avui en dia. No es pot dogmatitzar sobre el sistema de "no pressió", ja que certa pressió del broquet sobre els llavis és necessària per mantenir el contacte dels llavis amb aquest i per assegurar que l'aire no s'escapa de les comissures dels llavis. Per altra banda, cap bon professional pot tocar amb una pressió excessiva ja que això dificulta la circulació de la sang pels llavis reduint així la resistència. Hem d'escollir, per tant, el terme correcte, no parlar de "molta" o "no" pressió, però sí d'una "suau" pressió. Aquest terme pot tenir diversos significats depenent de l'experiència del músic o la musculatura dels llavis, per exemple.

Hem de ser conscients que un principiant, llavis del qual no estan desenvolupats per tocar un instrument de metall, no ha d'usar molta pressió amb el broquet, mentre que un trompetista professional, que té un alt desenvolupament de la musculatura dels llavis, pot suportar una mica més de pressió. No obstant, el trompetista ha d'usar una mica més de pressió per les notes agudes que per les greus. Els mètodes de trompeta actuals posen molt d'èmfasi en fer servir una suau pressió del broquet amb els llavis i, per suposat, una correcta respiració. Per tant podem pensar que els trompetistes moderns i barrocs tenen molt en comú en aquests aspectes.

Respecte al llavi, per baixar l'harmònic, el trompetista ha de relaxar el llavi lleugerament, ficant el llavi superior dins la copa del broquet el més possible. Al mateix temps, la part interior de la boca s'amplia movent la mandíbula inferior i la llengua. Al principi és difícil que un harmònic no baixi al següent inferior; no obstant això, un trompetista amb una musculatura dels llavis ben desenvolupada pot controlar la tècnica del "llavi" en poc temps. En produir aquestes notes artificials, la trompeta funciona com un megàfon en ampliar les vibracions que produïm amb el llavi solament.²⁹

Més endavant, es relacionaran els elements vistos en els mètodes de Bendinelli i Fantini amb el context català del segle XVIII, tenint en compte les informacions més significatives que es desprenen del seu marc contextual i d'un altre tipus de fonts relacionades però de naturalesa diversa: els tractats de composició. En aquest sentit s'estableix una relació obligada entre els compositors Francesc Valls i Pere Rabassa, tal com succeeix entre Cesare Bendinelli i Girolamo Fantini.

c. Introducció a l'estil de la trompeta barroca

En les èpoques del Renaixement i del Barroc, l'objectiu principal d'un instrumentista de trompeta era imitar la veu humana. Es preferien els instruments de vent als de corda ja que amb l'aire s'aproximaven més a la veu cantada. "És ben sabut que la veu humana ha de ser el model per a tots els instruments, per això el que toca el clarino (registre agut de la trompeta) ha d'imitar-la el més possible, i procurar aconseguir el cantabile al seu instrument" (Altenburg, J., p. 96).

L'anomenat *cantabile* s'aconsegueix, especialment en els ràpids passatges melòdics, amb una particular manera de picar. A la moderna escola de trompeta d'orquestra s'articulen totes les semicorxeres de la mateixa manera. A l'època antiga, no obstant, s'ensenyava el picat desigual. Aquest va ser el mètode principal d'articulació de tots els instruments de vent, vent-fusta i vent-metall, fins a finals del Renaixement. A les notes llargues, a partir

²⁹ L'escola de trompeta natural de l'Schola Cantorum Basiliensis, un departament de l'Acadèmia de Música de Basilea, fidel en la investigació i ensenyament de la música antiga, ha treballat amb aquesta tècnica des de 1973.

de les corxeres, s'articulava com avui en dia, *da da da* o *ta ta ta*. Les semicorxeres i les corxeres en temps ràpids s'articulaven aplicant la desigualtat.

No va ser fins a finals del Barroc i principis del Classicisme que es lligaven llargs grups de notes. Els principis del Barroc van ser uns temps dedicats a l'experimentació. Girolamo Fantini va citar la recurrent ornamentació vocal amb la trompeta anomenada *messa di voce*. S'interpretava a les notes llargues sostingudes fent un crescendo al mig de la nota i després un diminuendo fins al final i “de manera molt subtil”.

Els trinats es podien fer en totes les notes de la quarta octava de la sèrie d'harmònics, generalment començant des de la nota superior. Bach a vegades escrivia els trinats al 6è i a vegades al 4t harmònic (*Oratori de Nadal*, ària de baix, “Grosser Herr, o Starker König”, primera part, núm. 8, compàs 36). A l'època de Fantini, el trinat com l'entenem modernament encara no existia. Ell anomenava *trillo* al fer uns ràpids cops d'aire en una nota i repetint-lo i *grosso* a un tipus de trinat articulat, semblant a l'actual. D'altra banda, Bendinelli, en el seu mètode de trompeta de l'any 1614, coneixia el *grosso* però no el *trillo*.

d. La música per a trompeta a la Capella Reial espanyola

Tal com s'ha vist en l'apartat dedicat a la Capella Reial espanyola a partir de les ressenyes bibliogràfiques i documentals, la música per a trompeta hi va ser una realitat a partir de finals del segle XVII i inicis del segle XVIII (recordem la incorporació l'any 1679 del venecià Jose Losqui (Loschi) com a clarí de la Capella Reial, plaça de nova creació), que és quan s'escriu, d'una manera destacada, per a *clarino*. D'aquesta manera, molts són els mestres de capella que van escriure per a aquest instrument. Un bon exemple és Sebastián Durón, amb la coneguda òpera d'un sol acte *La guerra de los gigantes*.

Les parts de trompeta de les partitures sobrevivents de la Capella Reial (moltes van ser perdudes en un incendi el 1734), no assoleixen tessitures molt agudes. La nota més aguda és freqüentment l'harmònic 12è (sol4), tot i que notes més agudes fins al 16è (do5) hi apareixen en certes ocasions. No obstant, a finals del segle XVII i a inicis del segle XVIII, els compositors de la Capella Reial no s'estaven d'usar notes fora de la sèrie d'harmònics,

no només limitant-les a notes de pas. Aquestes notes eren, presumiblement, fetes amb el llavi. L'harmònic 11è és usat a vegades com a fa natural i a vegades com a fa#. Les trompetes de la capella estaven afinades en re, tot i que podien, afegint-hi tudells, estar-ho en do (Kenyon de Pascual, B., p. 71).

Tal com es veu en obres de Sebastián Durón, del seu successor José de Torres i del successor d'aquest, Francisco Courcelle, es coneixia la **sordina**. En l'obra *Lamentaciones de Semana Santa* (El Escorial, manuscrit 33-2: *Lamentación 1º del Jueves con V. y Sordinas*) de Sebastián Durón, conservada al monestir de El Escorial, les trompetes usen la sordina a més d'usar totes les notes de l'escala cromàtica. Sembla que els trompetistes havien de fer aquestes notes fent servir la tècnica, ja emprada per Fantini, de pujar o baixar l'afinació amb els llavis. Segons Kenyon de Pascual, no hi ha evidències de trompetes *da tirarsi* (trompetes espanyoles) que hagin sobreviscut fins aquesta època. Aquesta peça és probablement l'exemple més extrem de composició cromàtica d'un compositor de Capella Reial d'aquest període (Kenyon de Pascual, B., p. 71-72). L'ús de les notes fora de la sèrie d'harmònics no és la pràctica habitual, ja que en la majoria de les composicions no s'usen o si hi són s'empren com a notes de pas i en molts casos són notes no extremadament complicades d'executar.

Els compositors en ocasions escrivien peces per demostrar les habilitats dels instrumentistes. Un exemple d'això es troba en el solo de clarí del villancico *Enamorado Dios* compost per Courcelle el 1749. Aquesta peça en re menor era, òbviament, una peça de lluïment de trompeta. L'ària *El clarín hará señal* conté ràpids passatges a solo, moltes indicacions de dinàmiques, trinats en el 9è, 10è, 11è i 12è harmònics i parts amb registres des del sol#2 al re5, nota, aquesta segona, inusualment aguda per a les parts de clarí de la Capella Reial. A part d'aquestes característiques i la doble funció de l'harmònic 11è (fa natural o fa#), no hi ha notes que s'hagin de fer baixant-les amb el llavi (cap nota fora de la sèrie harmònica) (Kenyon de Pascual, B., p. 79).

Si es considera internacionalment que els mètodes de Cesare Bendinelli i Girolamo Fantini descriuen les característiques tècniques, d'execució i d'aplicació dels recursos derivats de la tradició oral i escrita dels instruments de metall (especialment trompetes i trompes), a més, fent l'anàlisi de la música de la Capella Reial espanyola, cal, en l'àmbit català, relacionar-los amb els tractats de Pere Rabassa i Francesc Valls, tant que aquests

recullen fidelment aquesta tradició i el seu desenvolupament posterior, ja que relaten el mateix procés organològic i descriuen característiques funcionals idèntiques, tot i que la música queda centrada en l'àmbit litúrgic hispànic de la primera meitat del segle XVIII.

3. ORGANOLOGIA

a. La trompeta en els segles XVII i XVIII. Característiques organològiques i funcionals

Tenint en compte el funcionament de la trompeta, podem afirmar que existeixen, o han existit, moltes variants de la trompeta natural pel que fa a la seva forma i tipologia. No obstant, i per a aquest treball, cal partir d'un punt d'inflexió: quan es vol que la trompeta tingui un "caràcter"³⁰ musical. En aquest sentit, durant els segles XVII i XVIII es sistematitza un model d'instrument amb unes característiques físiques i sonores concretes. Si es vol entendre la trompeta natural barroca, és a dir la que s'utilitzava als segles XVII i XVIII, pot resultar útil fer un breu contrapunt respecte de les seves característiques en relació amb la trompeta contemporània.

A diferència de l'actual trompeta moderna en si bemoll, que medeix, si l'estiréssim, 130 cm de llargada, la trompeta natural barroca feia uns 224 cm, gairebé el doble i, per tant, es tractava d'un instrument que tenia el seu so fonamental una octava més greu i del qual se'n derivaven unes característiques sonores molt diferents de la trompeta actual. Caldria afegir que aquest instrument no disposava de cap mecanisme ni de vàlvules ni de pistons. Així, doncs, entre els especialistes de música antiga, el terme *trompeta barroca* constitueix una tipologia tal com ho són també la *trompeta clàssica* i la *trompeta romàntica*.

Molta gent avui en dia confon la trompeta barroca amb la trompeta *pícolo* perquè, molt sovint, se l'anomena amb diversos noms que fan al·lusió a aquesta època, com és el cas de "trompeta de Bach". Val a dir, però, que aquesta trompeta té poc a veure amb la trompeta natural barroca, per tal com només fa, si l'estiréssim, 65 cm de llargada i té tres o quatre pistons, depenent del model.

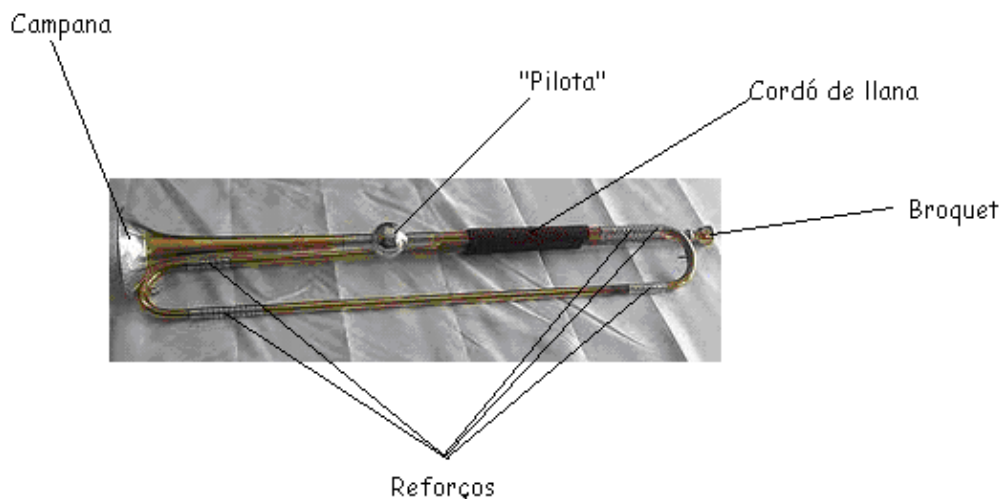
³⁰ "Caràcter" musical es refereix a la voluntat que la trompeta desenvolupi funcions melòdiques conjuntament amb altres instruments diferents.

i. Descripció de la trompeta natural

Actualment es conserven alguns exemplars de trompetes que daten de la segona meitat del segle XVI. D'entre aquests, destaquen els d'Anton Schnitzer, construïts a Nuremberg el 1585. La construcció d'aquests tipus d'instruments corria a càrrec d'unes famílies que feien un treball molt especialitzat, que abastava altres instruments de metall, com ara el sacabutx o la trompa. Altres fabricants de trompeta destacats eren els de les famílies de Nuremberg, Hainlein, Haas i Ehe, així com els Toro, de Londres.

Els principals components de la trompeta natural són el *broquet*, on es produeix el so, compost de dos tubs de longituds diferents, la *campana* i les dues corbes que connecten els dos tubs. Hi ha cinc reforços o bagues metàl·liques, un després del broquet i els altres enfortint els extrems del primer tub i als llocs on les seccions rectes i corbes dels tubs s'uneixen.

A la meitat del tub de la campana, hi ha una pilota. Aquesta és purament ornamental i es pot veure ja en algunes il·lustracions de trompetes medievals i en algunes trompetes orientals que han perdurat. La campana és la part de l'instrument més ampla i acaba en forma d'embut. Està reforçada per una garlanda, ja que el metall en aquest lloc era molt prim. A la garlanda el constructor de l'instrument habitualment hi estampava el seu nom i el nom de la ciutat i altres marques referents a l'any, l'afinació, etc.³¹



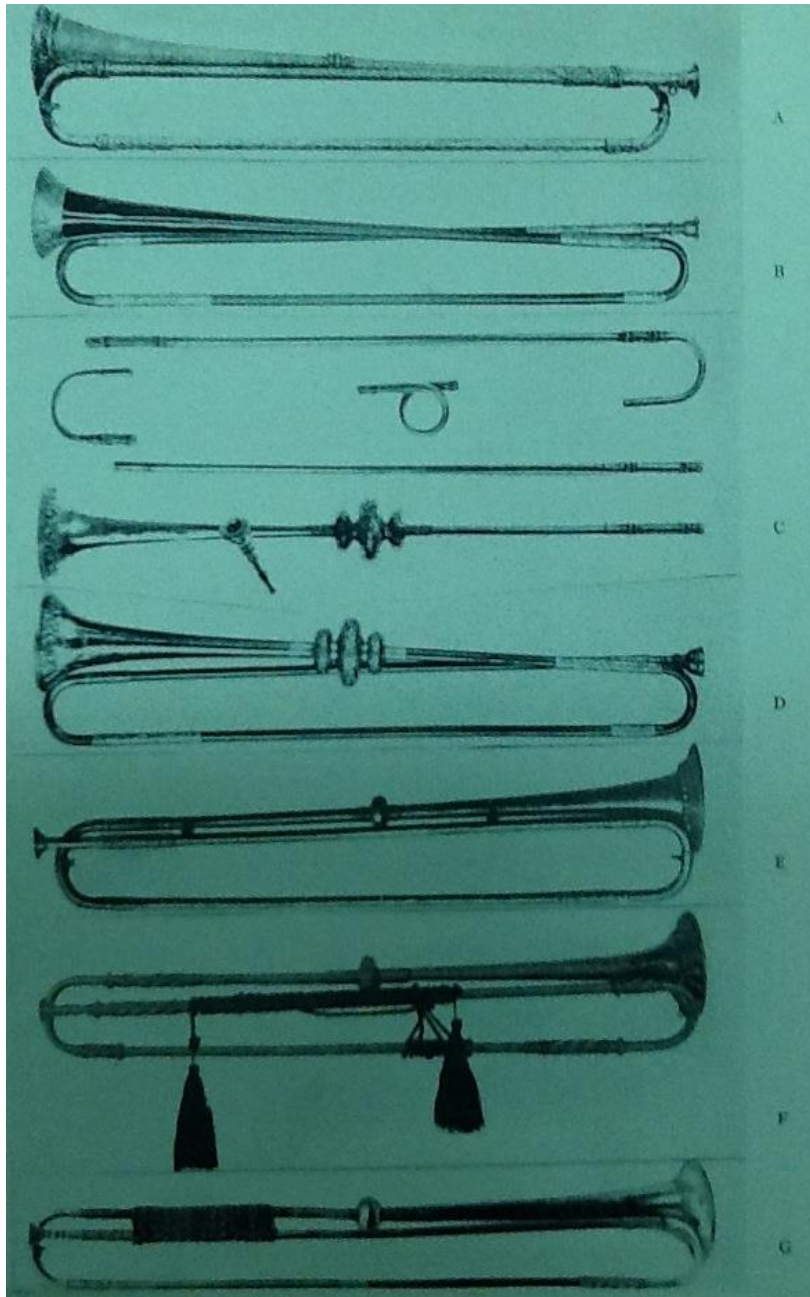
Imatge 8. Exemple de trompeta natural

³¹ Exemple d'inscripció: "MACHT / Iohann / WILHELM / HAAS IN / NVRNBERG 1694".

Les diferents parts dels antics instruments no estaven soldades, sinó que s'insertien les unes dins les altres, i se segellaven amb resina o cera d'abelles. La corba del tub a prop de l'extrem de la campana s'unia a aquesta mitjançant un petit filferro o amb freqüència una fina tira de cuir que passa a través d'un petit forat a la vora de l'extrem de la campana. L'altre extrem del primer tram de tub està separat del tub de la secció de la campana per un bloc de fusta; aquest bloc i els dos tubs es troben entrelligats per un cordó de llana.

A continuació presentem la descripció i les imatges d'algunes de les trompetes naturals més representatives dels segles XVI-XVIII que es conserven (Bate, P., p. 7-14):

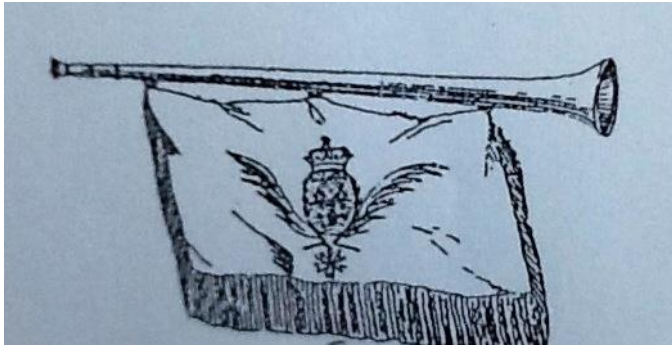
	Exemplar	Constructor, lloc i any	Característiques	On es troba
A	Trompeta en re	Anton Schnitzer, Nuremberg, 1581	Plata	Kunsthistorisches Museum, Viena
B	Trompeta en re	Augustine Dudley, Londres, 1651	Llautó amb fragments de plata. La pilota ornamental va ser treta, probablement, durant la reconstrucció	London Museum
C	Trompeta en re	William Bull, Londres, 1680	Plata	Ashmolean Museum, Oxford
D	Trompeta en re	William Bull, Londres	Llautó amb fragments de plata	London Museum
E	Trompeta en re	Hans Geyer, Viena, 1690	Llautó. La pilota ornamental, presumiblement, va ser extreta	Kunsthistorisches Museum
F	Trompeta en re	Gravat: <i>Johann Wilhelm Hass in Nuremberg i I.W.H., 1723</i>	Llautó	Wallace collection, Londres
G	Trompeta en re		Llautó. Gravat similar a l'anterior. Mostra un bloc de fusta entre els tubs envoltat de cordill	Adam Carse Collection, Horniman Museum, Londres



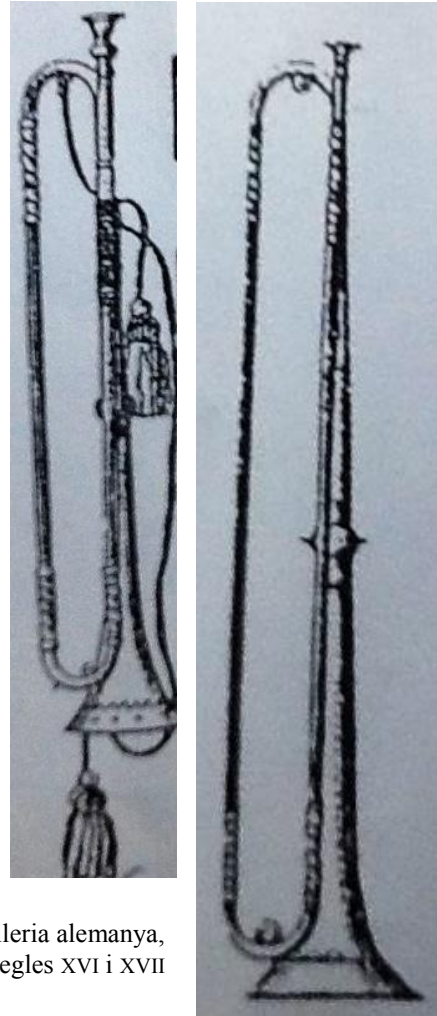
Imatge 9. Trompetes naturals més representatives que es conserven (Bate, P., p. 7-14)

En alguns dels textos on es parla sobre la trompeta, tant en els segles XVII i XVIII com en anteriors, en certes ocasions, quan es refereixen a la trompeta (o clarí), se'ls anomena amb diminutius, *trompetilla*, degut a les diverses mides de l'instrument.³² A continuació detallem alguns instruments que van conviure en la mateixa època on s'observa clarament les seves diferents longituds (Dauverné, F., Introducció):

³² A causa de les diferents tonalitats dels instruments.

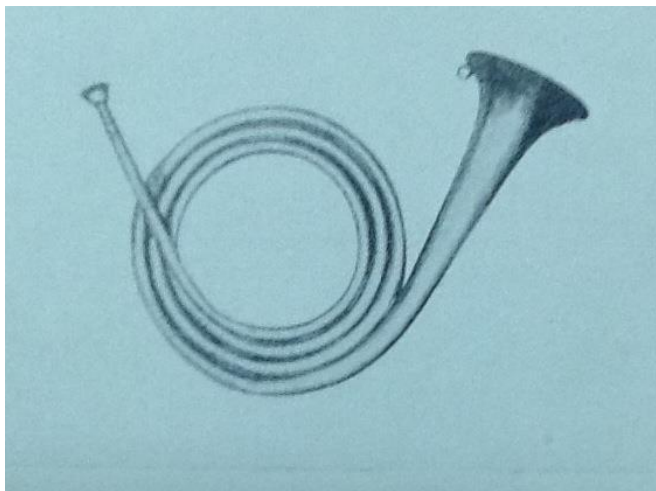


Imatge 10. Trompeta encara usada per la cavalleria francesa de Lluís XIV (1638-1715)



Imatge 11. Trompeta de cavalleria alemanya, usada durant els segles XVI i XVII

Imatge 12. Trompeta de cavalleria, en re i en mi bemoll, usada fins a finals del segle XVIII



Imatge 13. Trompeta corbada en re per H. Pfeifer, Leipzig, 1697. Grassi Museum, Universitat de Leipzig. Destruïda durant la Segona Guerra Mundial



Imatge 14. Trompeta natural en re (llarga) i trompeta natural en fa (curta)

ii. La sèrie d'harmònics

Amb la trompeta natural es poden tocar les notes de la sèrie d'harmònics. Aquesta sèrie la constitueixen totes les notes que es poden fer fent vibrar la columna d'aire sobre la base del so més greu, que s'anomena fonamental. Amb diferents mides de tubs es produeixen diferents fonamentals i per consegüent sonen diferents sons, però la distància entre aquests es manté igual.

Les trompetes s'anomenen pel seu so fonamental. La trompeta natural en do té la sèrie d'harmònics en do. La trompeta natural en re té la mateixa sèrie, però un to més agut. Així, amb la trompeta natural en do, aquesta nota (dos línies addicionals per sota en clau de fa) és la fonamental, la següent és la seva octava, seguidament aniria el sol i segueix el do de la tercera octava (do³). Així mateix, a mesura que anem avançant cap a les notes agudes, la distància entre els intervals és menor.

Sèrie d'harmònics

Trompeta natural

Carles Herruz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

En la sèrie d'harmònics naturals hi ha diverses notes que estan “desafinades” a les orelles modernes, especialment els harmònics 7, 11 i 13, ja que la nota que es produeix és el so resultant d'un harmònic natural que no es correspon a la mateixa ubicació de l'afinació actual.

Aquest sistema de funcionament, tal com assenyala ja Francesc Valls en els seu tractat de composició,³³ és el mateix que el de la trompa. Freqüentment, en els segles XVII i inicis del XVIII, donada la seva similitud, era el mateix instrumentista el que executava els dos instruments.

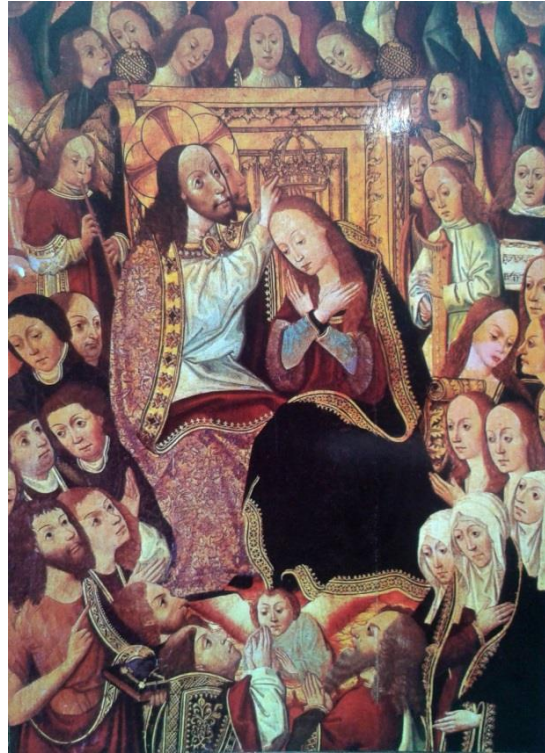
iii. Antecedents de la trompeta barroca

La trompeta natural deriva dels antics *anafils* o *annefil*, coneguts a França amb el nom de *busine* (trompetes rectes), instruments medievals (Lamaña, J. M., p. 99). A mitjans del segle XIV apareixen les primeres trompetes doblegades en forma d'essa, instruments nobles al servei dels reis i prínceps, tot i que es manté l'ús de la trompeta recta. A Espanya es generalitza el nom de trompeta, però només per a l'instrument plegat, ja que es va mantenir el nom d'anafil per a les trompetes rectes fins a finals de segle, quan desapareixen.

³³ Treball analitzat en l'apartat posterior corresponent a l'ús de la trompa en els tractats catalans.

D'altra banda, a finals del segle XIV va aparèixer a Europa un nou instrument anomenat *clarí*, al costat de les trompetes. A Espanya el trobem amb el nom de *clarón*, juntament amb un altre tipus de trompeta anomenada *bastarda*. En un poema del Marqués de Santillana (primera meitat del segle XV) en trobem un exemple: “ya sonaban los clarones e las trompetas bastardas”. A Catalunya es troba citat el clarí en el famós llibre de cavalleries *Tirant lo Blanc* (1460) de Joanot Martorell: “La música partida en diverses parts per las torres y finestres de les grands sales, trompetas, anefils, clarons, tamborinos, charamites, e musetes e tabals...”

Per tant es té constància que, des de finals del segle XIV, s'usa un nou instrument de la família de les trompetes anomenat *clarí* o *claró* (*clarion* en francès, *clarino* en italià) de tessitura aguda. És difícil saber, per falta de dades concretes, les seves característiques, però, segons Lamaña, a través de les referències literàries i representacions iconogràfiques del segle XV podem fer-nos una idea força clara de com deuria ser el clarí. Es pot dir que es tractava d'una trompeta de parets primes, recta i curta, d'uns 60 cm, com un petit anafil, però amb forats, pavelló i usaven les banderoles pròpies de les cases nobles a qui pertanyien (privilegi exclusiu dels trompetistes) que anaven penjats de la mateixa manera que a les trompetes (íbidem anterior, p. 93).



Imatge 15. Una clara representació del clarí la podem veure a la Catedral de Pamplona (retaula del segle XV de Caparroso). Un àngel toca un petit anafil amb els dits de les dues mans perfectament col·locats sobre els forats de l'instrument (Lamaña, J. M., p. 93).

Les referències de tota mena sobre els clarins del segle XV no contradiuen aquestes suposicions, sinó que més aviat les confirmen (Lamaña, J. M., p. 94). Però, sigui com sigui, des de principis del segle XVI la paraula clarí pren un significat concret i definit; el significat del qual restarà invariable fins a finals del segle XVIII, com el registre agut i “cantabile” de la trompeta.

El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* defineix clarí³⁴ com:

Instrumento de viento. Anteriormente a s. XVII el término Clarín se refería a un modelo pequeño de trompeta, probablemente de forma recta. En su *Tesoro de la lengua castellana y espanyola* (1611) Covarrubias lo definió como “la trompetilla de son aguda, que por tener la voz clara la llamaron clarín”.

³⁴ També afegeix una altra definició de clarí: “Término utilizado para designar una trompeta natural militar o de señal. Los clarines militares se diferencian de las cornetas por tener una cierta proporción de tubo cilíndrico. A veces bajo la influencia de la palabra francesa *clairon* (corneta) se utiliza el término Clarín para referirse a la corneta. En el mundo militar el Clarín ha estado asociado principalmente con la caballería, y la corneta con la infantería.”

I afegeix:

En el s. XVII llegaron a España procedentes de Italia unos trompetas expertos en la técnica de producir notas en la región aguda de su instrumento (8a partir del 8º armónico), lo que permitía tocar en una trompeta natural una escala diatónica con algunas notas cromáticas y por ende frases melódicas. En un principio la palabra italiana clarino hacía referencia a la técnica, però en la época en que llegaron estos instrumentistas a España ya correspondía al instrumento, que tenía la forma doblada habitual, y al músico... En esta época los clarines de la corte estaban afinados en re o, después de incorporar un “tono” o “rosca”, en do... Hasta la llegada de la trompeta de pistones en el segundo tercio del s. XIX se siguió empleando el término clarín para los diversos modelos de trompeta utilizados en la música culta. Así por ejemplo, cuando se inauguró el Real Conservatorio de Madrid a principios del año 1831, el profesor de Trompeta, José Juan Martínez, enseñó el Clarín de orquesta (trompeta de mano con tonos) y el Clarín de llaves (trompeta de llaves), además del Clarín de caballería (trompeta natural en Mi bemoll).

Un altre instrument important i ja cromàtic va ser el sacabutx, primitiu trombó de vares. Aquest havia tingut un precursor anomenat **trompeta bastarda**, trompeta espanyola o trompeta de ministrer.

A finals del segle XIV o principis del XV trobem reproduccions de trompetistes tocant des de les torres amb instruments en forma d'essa i amb una manera de subjectar la trompeta molt pròpia dels instruments de vares. Succeeix el mateix amb els grups de tres músics amb xirimies en què apareix, en freqüents ocasions, una mena de trompeta. Això fa pensar que aquestes trompetes eren capaces de fer notes cromàtiques.

La trompeta bastarda, trompeta de ministrer o trompeta espanyola es diferencia essencialment dels altres tipus de trompeta en què el broquet està fixat a un tudell que es belluga dins del tub de l'instrument, amb el qual en subjectar el broquet amb la mà esquerra per sostenir-la als llavis, el músic, amb l'altra mà, pot moure la trompeta cap al davant o al darrere aconseguint així els sons entremitjos entre la sèrie d'armònics naturals.

En el conegut diccionari de Sebastián de Covarrubias *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) trobem la següent definició:

Trompeta bastarda es la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave y el clarín que lo tiene delicado y agudo.

El fet de la seva denominació de bastarda es pot deure a la possibilitat d'aquest instrument de fer notes que no són pròpies dels harmònics naturals de l'instrument, és a dir, d'una manera no natural (bastarda). Per tant es podia resumir com un instrument cromàtic que formava agrupacions amb altres instruments amb possibilitat de fer semitons, com ara xirimies, sacabutxos, cornetos, etc.



Imatge 16. Trompeta bastarda (da tirarsi)



Il·lustración 19 Los trompetas y atabales de la escuela italiana de Felipe II durante las exequias de Carlos V celebradas en Bruselas el 29 de diciembre de 1558

Imatge 17. Trompetes i timbalers de l'escola italiana de Felip II durant l'enterrament de Carles V celebrades a Brussel·les el 29 de desembre de 1558

Felip II tenia dos grups de trompetes. Un primer grup era els dels **trompetes italians**, o de l'escola italiana, que pertanyien a la casa de Borgonya. La majoria dels seus membres eren en un inici d'origen italià i més tard foren substituïts per espanyols. L'altre grup, els dels **trompetistes espanyols**, de l'escola espanyola o trompetes bastardes. Cada grup tocava instruments diferents. Tenien també un estatus diferent que es reflectia en els seus salaris, ja que els trompetes de l'escola italiana cobraven quasi el doble que els espanyols. A més, els dos tipus de trompetes tenien funcions diferents: d'una banda, els italians havien de cavalcar juntament amb el monarca i feien tocs militars, especialitzats en el registre clarí i, de l'altra, els trompetistes espanyols feien tocs diferents ja que la seva principal funció era la d'acompanyar anuncis (bula de la Santa Cruzada, per exemple) i assistir a festes i actes públics (jocs, tornejos, entrada i sortida de l'església, processons...) i només acompanyaven la comitiva reial en ocasions assenyalades (Robledo, L.; Knighton, T.; Bordas, C.; Carreras, J. J., p. 173).

Les diverses descripcions en diferents documents ens mostren clarament que la trompeta bastarda no és la trompeta corrent, ja que aquesta ha de ser la italiana, que s'anomenava també clarí. En tot això es pot veure com les trompetes bastardes formen part dels ministrils i no dels trompetes de la cort, cosa que indica que aquesta trompeta bastarda estava destinada a l'ús de la música concertada amb els altres instruments.

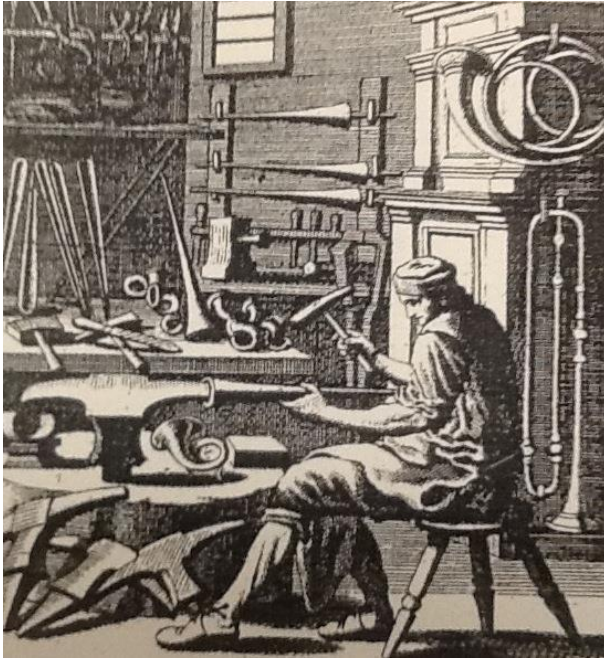
Per a diferenciar les trompetes bastardes (trompeta espanyola) de les trompetes corrents usades en els conjunts de trompetes i timbals, s'anomenen aquestes últimes **trompetes italianes**. Era corrent anomenar les trompetes italianes només amb el nom de trompetes, tal com es veu en un passatge d'un antic romanç del comte Claros: *Las trompetas y bastardas comenzaron a sonar*. Aquest caràcter "artístic" de les trompetes bastardes o trompetes de ministrils es veu confirmat ja l'any 1490, on a la nòmina de músics del príncep Don Joan, primogènit dels reis catòlics, hi diu (Robledo, L., et al., p. 177):

Thenía el Príncipe muy gentiles ministriles, altos de sacabuches, e cheremías, e cornetas, e trompetas bastardas a cinco ó seys pares de atabales; e los unos e los otros muy hábiles en sus oficios, o como convenían para el Servicio e casa de tan alto Príncipe.

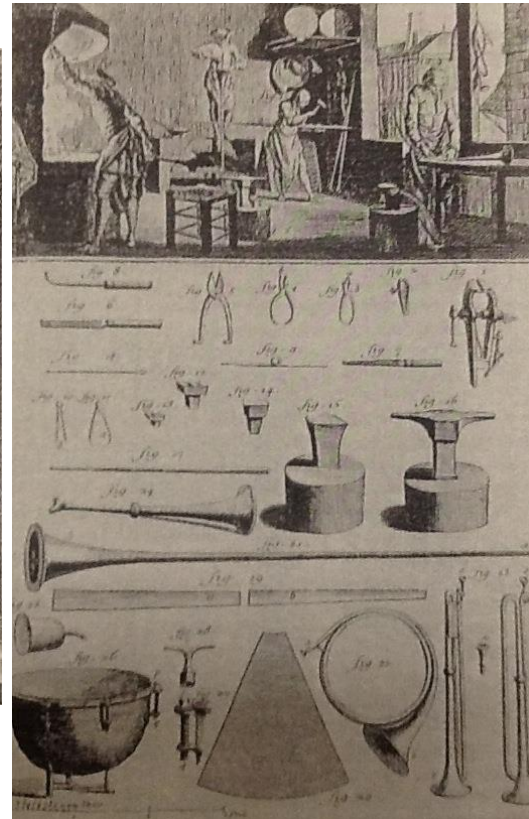
A principis del segle XVII, a Espanya es manté encara l'ús del clarí i de la bastarda, fet que es comprova en llegir les *Cartas de examen de trompeteros* de l'any 1613, on es mostra com s'examinaven els trompetistes. En aquestes es veu com l'examen de trompeta bastarda o espanyola és més difícil que la italiana, en què en el primer només es demanava saber tocar els set tocs de guerra mentre que a l'examen de la bastarda se'ls exigia conèixer altres recursos usats en la música artística (examinat "de todas las tañidas acostumbradas"). De tota manera, cap al 1600 es va començar a perdre l'ús de la trompeta bastarda o de ministrers i es va substituir pel sacabutx (íbidem, p. 185-186).

b. Constructores històrics de trompetes

S'ha cregut important, a nivell organològic, destacar el gremi de **constructors de trompetes**. Moltes vegades adscrits conjuntament amb els gremis de llauners, en el cas de vent-metall, o de fusters, en instruments de corda, han estat una peça clau en el desenvolupament general de la trompeta.



Imatge 18. *Constructor de trompetes al seu taller.* Christoph Weigel. Regensburg, 1698



Imatge 19. *Els instruments del taller de construcció.* *Encyclopédies de Chaudronnier* de Diderot i Alembert. París, 1765

i. Constructores d'instruments de Nuremberg

Hi ha unanimitat a l'hora de constatar que els constructores més importants d'instruments de metall van ser els constructores d'instruments de Nuremberg. Després de la fundació del gremi dels trompetistes i timbalers imperials, els constructores d'instruments de metall de Nuremberg es van ajuntar per formar el seu propi gremi.³⁵

³⁵ Després de 1640 cada constructor incloïa la seva marca en una placa de metall a cada instrument per a protegir-lo de possibles imitacions no autoritzades. Les normes dels constructores de Nuremberg eren molt estrictes. L'entrenament normalment començava als 14 anys, el període d'aprenentatge durava uns 6 anys i, per poder ser un aprenent, era necessari ser ciutadà de Nuremberg.

Molts dels cognoms dels constructors van ser molt famosos a l'època i d'altres ho van ser posteriorment, al segle XVII i al XVIII. La família probablement més famosa va ser la família Haas: Johann Wilhelm Haas (1649–1723), Wolf Wilhelm Haas (1681–1760) i Ernst Johann Conrad Haas (1723–1792). Les seves trompetes van ser venudes per tot Europa. Després de 1795, totes les trompetes d'Altenburg són de la família Haas (Barclay, R., p. 9-83).

Els constructors d'instruments de metall de Nuremberg construïen trompetes, trombons i trompes. De manera sintètica es pot dir que existien tres tipus de trompetes: l'alemanya, la francesa i l'anglesa. Hi havia certes diferències en la longitud dels tubs. Tot i això Altenburg determina, sense tenir en compte els diferents tipus de trompetes, que la longitud del tub de la trompeta natural ha de ser, en mides actuals, de 224 cm, una mica més baix que el modern re. Les trompetes de tipus anglès estaven afinades en re o re bemoll. Pel que fa a la trompeta enrotllada italiana, en el famós quadre d'E. G. Haussmann es veu el conegut Gottfried Reiche agafant un instrument d'aquest tipus. Només tres instruments d'aquest tipus s'han referenciat fins als nostres dies. El primer, fet per Heinrich Pfeiffer (Leipzig), es va perdre a la Segona Guerra Mundial; el segon, fabricat per J. W. Haas, està datat del 1688 i es considera una trompa, i avui en dia és al Bad Säckingen Trumpet Museum, i el tercer, que es troba al Staatliche Kunstsammlungen de Dresden, és en realitat una petita trompa amb un broquet integrat, va ser construïda pels voltants de 1570, probablement per Valten Springer, de Dresden.



Imatge 20. Detall d'una campana de trompeta de Johann Wilhelm Haas, Nuremberg, 1700

Quan els constructors de Nuremberg van fundar el gremi el 1625, hi havia deu constructors. Preocupats per aquest gran nombre i per tal de poder sobreviure, l'autoritat municipal va fer un decret pel qual no es permetia a ningú agafar cap aprenent fins que un nombre de constructors hagués mort i només en quedessin sis. A aquest nombre s'hi va arribar en tan sols onze anys i, tot i que l'art de construir instruments de metall va prosperar, no hi va haver mai a Nuremberg tants constructors com a l'any 1625.

Els constructors d'instruments de la ciutat de Nuremberg construïen els seus instruments de llautó o de plata. Les pesades, i molt ornamentades trompetes, de les quals es venien vuit o dotze a la vegada, es van vendre en general a les grans corts i es reservaven per a les ocasions cerimonials, i sovint eren fetes de plata. Això no volia dir que sonessin molt bé. És remarcable la diferència de la música de les corts dels trompetistes i l'art musical. Com deia Altenburg (p. 9-10), "l'opinió que les trompetes de plata, usades a les ocasions cerimonials per les grans corts de trompetistes, el seu so és superior de les fetes de llautó és desafortunat. Més aviat el contrari, està comprovat per l'experiència". Hi ha una excepció en parlar de les trompetes de plata: són les fetes amb el metall molt prim, en oposició de les pesades trompetes de les cerimònies. Aquestes eren molt poc freqüents.

Podem diferenciar tres etapes en la construcció de les campanes de les trompetes, segons el grau d'obertura. El desenvolupament de les campanes de les trompetes de Nuremberg van anar transformant el so des de fosc i pesat a clar i lleuger. Els dos últims constructors d'instruments de metall de Nuremberg, Johan Jacob Frank i Johann David Frank, van obtenir el títol de mestres el 1822 i el 1834 respectivament. En aquell moment les trompetes de Nuremberg estaven passades de moda. Un nou estil de música requeria un altre tipus d'instruments.



Imatge 21. Trompeta feta per Anton Schnitzer I, Nuremberg, 1581



Imatge 22. Trompetes fetes per Jacob Steiger, Basilea, 1578

ii. Constructors d'instruments francesos

Per altra banda, hi havia els **constructors d'instruments francesos**. Al 1599 els constructors d'instruments de París es van ajuntar i van formar una associació que va durar fins a la Revolució Francesa (1789–1799). Es coneixen els noms de molts constructors d'instruments de metall però no els seus treballs, a excepció dels trombons de Colbert Reims (1593) i les trompes de caça de Joseph Raoux (des de 1759) i Carlin (des de 1780), ambdós de París. Al 1800, Raoux va fer una trompeta per funcions militars que més tard va ser convertida en una trompeta d'orquestra per Dauverné. Actualment se'n conserven les dues.

iii. Constructors d'instruments britànics

Pel que fa als **constructors de trompetes britànics**, el constructor més famós, William Bull (1650–712), era un trompetista de la *King's Musick*. La seva targeta de visita indica que no només feia trompetes, sinó també trompes, megàfons i ampolles fetes de plata i metall. Tres de les seves trompetes en re es conserven avui en dia; una de metall amb decoració de plata, i les altres dues de plata. D'altra banda, Simon Beale fou un altre trompetista de la King's Musick, del qual es conserva una trompeta feta de metall i decorada amb plata de l'any 1667. Finalment, un altre constructor de trompetes va ser John Ashbury, també de la King's Musick.

Les trompetes angleses més antigues que es conserven són de 1651 i de 1666, fetes per Augustine Dudley, ambdues de metall amb decoracions de plata. També es conserven dos instruments del successor de Bull, John Harris (1672–1731), i d'un d'anònim de Glasgow (1669). D'altra banda, William Shaw va ser un constructor molt famós de finals del segle XVIII i principis del segle XIX.

Com els constructors de trompetes i trombons de Nuremberg, els constructors de trompetes anglesos construïen els seus instruments de llautó. La forma de les campanes de les trompetes angleses que es conserven del segle XVII corresponen aproximadament a les de Nuremberg. Una diferència essencial entre les trompetes angleses i les de Nuremberg és que la primera part i la campana de les trompetes angleses no estaven

unides per un bloc de fusta, com les de Nuremberg. La gran bola fa la funció necessària de subjectar les parts. De vegades és tan gran que la primera part passa a través de la bola, segurament amb la funció d'estabilitzar-la.

Un instrument especial, la *trompeta menor*, es va usar pels voltants de 1685. Era una trompeta de vares, anomenada *menor* perquè podia tocar no només en tonalitats majors, sinó també en menors. Es diu que Godfrey Finger (1660–1730), que va arribar a Anglaterra provinent de Olomouc (actual República Txeca), va ser qui va ensenyar la cort dels trompetistes a tocar amb aquesta trompeta de vares. No es movia tot l'instrument dins i fora, com l'alemanya *Zugtrompete*, sinó que només es movia la segona part. D'altra banda, Henry Purcell (1659–1695) va escriure un moviment per a quatre trompetes “menors” en el cinquè acte de la composició dramàtica *The Libertine* (1692), part que va recuperar com a música del funeral de la reina Mary II (que va morir el 28 de desembre de 1694). Poc temps després va sonar en el funeral del mateix compositor.



Imatge 23. Trompeta “menor”

iv. Constructors d'instruments a Catalunya

Es coneix poc sobre la construcció de trompetes a la Península Ibèrica, tot i que un catàleg d'instruments menciona un constructor de trompetes de nom João Nuñez que va treballar a Lisboa al voltant de 1650 (Smithers, D. L., p. 55). De fet, la informació sobre constructors espanyols durant els segles XVI i XVII és molt escassa i sembla que els trompetistes espanyols usaven instruments importats.

A **Catalunya** només es coneix la figura de l'igualadí Narcís Coll, “mestre de trompes i clarins”. La principal informació sobre aquest personatge es troba en un recull de diversos qüestionaris i informes elaborats el darrer terç del segle XVIII, que ha esdevingut la font documental principal sobre l'activitat econòmica i social de la ciutat d'Igualada i de la comarca de l'Anoia. Aquests documents foren elaborats tant per ordre del govern borbó,

els *Qüestionaris* de Francisco Zamora, com per ordre de l'ajuntament. La primera referència que es troba sobre Narcís Coll data de 1784: "Ay en esta vila de Igualda... Quatro caldereros, y uno de ellos trabaja trompas de cassa para la música con toda avilidad y primor, llamado Narciso Coll, que ofrece a proeva a qualquier profesor deseoso se diese noticia al público de su abilidad."³⁶

És sabut que la fabricació d'instruments partia d'oficis més comuns: mentre que els fabricants d'instruments de vent-fusta es vinculen amb l'ofici de torner, els de vent-metall ho fan amb els oficis de llauner o de calderer, com és en aquest cas.

De la seva obra en queda l'instrument trompa MDMB 123, conservada al Museu de la Música de Barcelona. Altres documents deixen constància de diversos instruments i objectes elaborats per Coll, com un clarí per fer els pregons de la vila (Marsal Riera, M., p. 4-6).



Imatge 24. Trompa de caça de N. Coll, datada l'últim quart del s. XVIII, feta de llautó. Exposada al Museu de la Música de Barcelona

³⁶ Arxiu General de Simancas. *Gracia y Justicia*. Lligall 336 (824 antic). 20 de març de 1784. Transcriu TORRAS I RIBÉ, Josep M. (1993). *La comarca de l'Anoia a final del segle XVIII. Els "qüestionaris" de Francisco Zamora*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Abat Oliva, p. 209-291. Informe sobre la situació general del partit d'Igualada de 1784 elaborat per l'alcalde major Bonaventura Claris i Postius.

c. Modernes reproduccions de trompetes naturals: l'afegit dels orificis

Avui en dia, les trompetes barroques intenten ser una reproducció o còpia d'una trompeta natural original. Aquests instruments són els que s'utilitzen en els conjunts instrumentals actuals per experimentar amb les pràctiques d'interpretació històrica, ja que els originals es conserven als museus i són molt valuosos i, a més, solen estar en mal estat. No obstant això, les reproduccions modernes contenen un element que no es troba a les originals.



Imatge 25. Reproducció d'una trompeta natural equipada amb forats

Actualment, la majoria de les reproduccions de trompetes naturals estan equipades amb un o més orificis o forats. El perquè d'aquesta incorporació es deu a motius de practicitat tal com s'explica tot seguit. Quan s'obre, l'orifici de ventilació crea un punt a la columna d'aire que vibra, i això produeix un canvi de pressió, cosa que crea una transposició de tota la sèrie harmònica de la trompeta. La majoria de les vegades, quan el forat està tapat amb el dit, permet que l'instrument soni en el seu to original. Per tal de poder corregir l'afinació de certs harmònics, el trompetista obre els forats fent canviar així la sèrie d'harmònics. Algunes trompetes barroques poden presentar més forats que permeten al trompetista fer diferents transposicions. El so d'una nota destapant un forat és notablement més feble i amb menor ressonància que les notes amb tots els forats tapats. A la pràctica, aquest fet té poca importància, ja que aquestes notes acostumen a ser de pas. En general, la majoria dels trompetistes que usen la trompeta barroca moderna l'usen amb almenys un forat, sacrifici necessari per garantir una afinació acceptable (en termes actuals) i l'execució d'uns atacs segurs, sense deixar d'oferir una aproximació del so original. Altres especialistes creuen que la "pura" trompeta natural, sense forats, és la

històricament correcte, i els problemes d'afinació o l'atac són un petit preu a pagar a canvi d'una recreació autèntica del so original.³⁷

³⁷ Vegeu Annex 2. Controvèrsia sobre les trompetes amb o sense forats.

CAPÍTOL II. LA TROMPETA EN EL CONTEXT CATALÀ DEL SEGLE XVII I INICIS DEL XVIII

En aquest treball s'utilitza l'aportació més recent i sintètica sobre el Barroc català, que és la que presenta el musicòleg Francesc Bonastre en el llibre *Història crítica de la música a Catalunya*.³⁸ Bonastre exposa que el Barroc català es pot dividir en tres petits períodes. El primer s'inicia als voltants de 1610, on en les obres hi apareixen una sèrie d'elements característics similars com són l'equilibri entre homofonia i contrapunt imitatiu, els contrastos de densitats (canvis d'instrumentació segons el moment), l'ús, tal com succeeix a Itàlia, de procediments retòrics, presència de l'acompanyament continu, i la consolidació de la policoralitat. A causa de la contínua mobilitat dels cantors, organistes, músics instrumentistes i compositors, hi ha una inevitable transmissió de coneixements, a més d'un intercanvi de repertori, un coneixement de les diferents tècniques interpretatives i una gran difusió d'obres.

Segons Bonastre, el segon dels períodes comprendria la segona meitat del segle XVII. És durant aquest període quan es perceben diversos aspectes característics de l'estil. Hi ha una voluntat d'experimentar amb el repertori; el text i la música són susceptibles a ser interpretats d'una manera expressiva; també apareix una gran llibertat de procediments compositius dins d'una mateixa obra; les composicions s'enriqueixen amb detalls com ràpid-lent, fort-eco, ritmes amb fórmules sincopades...; hi figura la concreció dels instruments a la partitura; s'introdueixen els instruments de corda a les capelles de músics, i la música pot ser més "intimista" amb les obres a solo o a duo per a una recerca de l'expressivitat de les veus i dels instruments.

El tercer període abasta el primer terç del segle XVIII. El fet característic és com es rep la influència estilística des d'Itàlia (país on es crea i desenvolupa aquest estil). En aquest tercer moment la influència és d'una manera directa. Aquest fet és gràcies a la curta, però intensa, estada de l'arxiduc Carles d'Àustria amb la seva capella de músics. Aquests van influir molt directament en els compositors catalans del moment. S'uneix estilísticament la música d'església, la del teatre i la instrumental. S'estableixen definitivament els conjunts instrumentals que adquireixen més importància (els instruments no es limiten

³⁸ BONASTRE, Francesc, CORTÈS, Francesc (coord.) (2009). *Història crítica de la música a Catalunya*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

només a l'antiga funció de simple acompanyament), i apareixen noves formes musicals. Evolucionen els instruments i, a més, se n'incorporaren al conjunt, com és el cas de la trompa de caça i la trompeta.

A part d'aquests tres períodes fonamentals descrits pel Dr. Bonastre, altres estudiosos destaquen un factor intrínsec de la música hispànica dels primers decennis del segle XVIII: l'assimilació dels antics efectius musicals amb els nous.³⁹ A diferència d'altres contextos europeus, la música catalana i espanyola incorpora o assimila aquests nous efectius instrumentals amb els "antics" en clara complicitat amb el suport a les veus i a l'efecte de la policoralitat. Potser aquest és l'element que més identifica aquest estil català: la combinació dins d'una estructura policoral del cor i dels efectius instrumentals combinats estratègicament.

De tot aquest període en destaca un nom, el de Francesc Valls, que es pot considerar el principal representant de la música hispànica de final del segle XVII fins a mitjans del segle XVIII, ja que va ser el compositor que va transmetre aquesta nova manera de fer música a una sèrie de deixebles (Rabassa, Casellas...) que varen divulgar-la per tota la geografia hispànica.

³⁹ Vegeu: BORRÀS, Josep (2009). *El Baixó a la Península Ibèrica*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, capítols referents a Rabassa i Valls.

1. DE LA TROMPETA SIMBÒLICA A LA TROMPETA AMB FUNCIONS MUSICALS: “DIETARIS DE LA GENERALITAT” I “LLIBRE DE LES SOLEMNITATS”

Com ja s’ha vist en el primer apartat d’aquesta tesi, la trompeta a Catalunya hi és present des de fa molt temps. Aquesta, com a la resta d’Europa, sempre ha estat al servei de reis i nobles i els ha acompanyat en les seves aparicions i expedicions. També ha quedat reflectit que les institucions civils a poc a poc han volgut adquirir aquesta majestuositat de la reialesa que proporciona el fet de tenir trompetistes adscrits al seu servei. Aquest fet s’ha constatat amb el que s’ha vist a les processons de Corpus Christi, amb la figura del trompeta de la ciutat i amb la creació de la Confraternitat de Sant Bernat.

Per tant ens trobem amb dos tipus de trompetistes que es podrien anomenar “simbòlics” (tenint en compte la seva funció): per una banda, els lligats a la reialesa i, per l’altra, els lligats als estaments civils (trompetes municipals). En alguns casos els trompetistes municipals també passen a ser trompetistes adscrits al servei dels reis.

Cal considerar que malgrat el temps la funció simbòlica no varia, cosa que no passa amb la funció “musical”. A mesura que ens acostem al segle XVIII trobem la trompeta més freqüentment al costat d’altres instruments i agrupacions.

A Catalunya disposem de la conservació de la crònica més antiga i continuada durant tres segles de tot Europa; són uns documents únics. Es tracta dels *Dietaris de la Generalitat (1411–1713)*, aleshores Diputació del General, i del *Llibre de les solemnitats de Barcelona (1383–1719)* o *Llibre de les solemnitats reials*. Pel que fa als *Dietaris de la Generalitat*, es tracta d’una obra feta pels cronistes oficials del Palau de la Generalitat i són el relat dels fets polítics, econòmics, socials, culturals i militars esdevinguts a Barcelona i a Catalunya des de l’any 1411 fins al 1713, abans que el Principat de Catalunya fos ocupat pels exèrcits de Felip V.

D’altra banda, el *Llibre de les solemnitats de Barcelona* és un conjunt de volums datats entre 1383 i 1719 en què els escrivans de Barcelona hi deixaven constància de les celebracions i actes importants on prenen part els representants de la ciutat, com visites de personatges destacats, celebracions religioses, cerimònies funeràries reials, naixements de prínceps... L’ anotació tenia com a funcionalitat la constància històrica, així

com l'enregistrament dels diferents detalls de les cerimònies per arribar a ser referència i consulta per a propers esdeveniments similars. Tal com s'observa dels detalls del llibre descrits per la Generalitat de Catalunya, el *Llibre de les solemnitats* contenia set volums, els dos primers dels quals i els primers folis del tercer s'han perdut, per la qual cosa la part actualment conservada s'inicia el 1424. Totes les anotacions són en llengua catalana, excepte les de 1719. Aquests documents únics certifiquen l'ús de la trompeta i el seu context ja que hi apareix en diferents situacions i rols.

Primer de tot, abans d'analitzar les funcions de la trompeta als *Dietaris de la Generalitat* i al *Llibre de les solemnitats*, cal remarcar la varietat de mots amb què es refereix a la trompeta en aquests textos, tenint en compte la similitud del mot o al context del text: *trompeters, trompes, trompas, trompater, trompetes* i *trompadors trompants, trompadós trompants*.

a. Clarí

El **clarí** ja surt nombrat des del primer volum dels llibres del *Dietari de la Generalitat* i del *Llibre de les solemnitats* i hi va apareixent durant tots els altres. En la majoria d'ocasions, conjuntament amb la trompeta:

DG, agost de 1620: "...foren rebuts amb so de molta música de **clarins** y **trompetes**..."

DG, juliol de 1621: "...molta música de menestrils, **clarins** y **trompetes**..."

Aquest instrument sembla, tal com el descriu Higiní Anglès en l'anterior apartat, tot i que no ho sabem del cert, que deuria ser una mena de trompeta petita, i per tant tenia un so més agut i més clar.⁴⁰

⁴⁰ Vegeu *Clarí* en l'apartat d'organologia d'aquest mateix treball.

b. Trompetes petites-trompetes majors

En el cas dels *Dietaris de la Generalitat* apareixen dues classificacions de trompetes: trompetes petites i trompetes majors. Les descripcions de les diverses situacions fan pensar que es tracta, més que de dos instruments, de dos estatus o oficis diferents. Sembla ser que el mot “trompeta petita” està lligat als corredors de coll⁴¹ i que els trompetes majors eren d’un estatus superior, lligat a la pròpia institució.

En el volum vuitè dels *Dietaris de la Generalitat*, de desembre de 1682, es relata que la Generalitat disposa de nou trompetes petites: “[...] altre que era de las nou **trompetas** petitas de la present casa de la Deputació [...]”. I es diferencien de les trompetes majors: “[...] altre de las nou **trompetas** petitas del General de Catalunya y present casa de la Deputació, constituhit personalment en lo consistori de ses senyories, ha renunciat en mà y poder de ses senyories lo dit offici de altre de ditas nou **trompetes** petitas de dit General que lo dit obtenia, per haver obtat altre offici de las **trompetas** majors que vacave [...]].”

c. Les crides

Les **crides** eren una de les funcions principals de la trompeta; principalment, surten descrites en els primers volums dels *Dietaris de la Generalitat*, i es mantenen durant tots els anys. També formaven part de les funcions més usuals dels trompetes de la ciutat. El trompeta anava acompanyat d’un corredor, “[...] corredor y trompeta real, ab so de dos trompetas, corredor y legidor [...]” (DG, juny de 1579). En moltes ocasions, segons la importància de la crida, el nombre de trompetes anava variant, 1, 2, 4, 6, 9, 10 i fins a 12. En ocasions els trompetes també anaven acompanyats de tabals i ministrils: “[...] crida pública, ab tabals, ministrills y trompetas [...]” (DG, març de 1599), “[...] publicades per los llochs acostumats, de la present ciutat ab trompas, tabals y menestrills [...]” (DG, juliol de 1668), “[...] fer crida per VI trompetes ab sobrevestes y banderes de la ciutat e ab los tabals de la ciutat [...]” (LLS, juny de 1518), “[...] ab so de tabals i dotze trompetes [...]” (LLS, maig de 1594).

⁴¹ Corredor de coll: crida oficial d’un municipi o d’una altra administració pública encarregat de la comunicació o la difusió d’avisos, de disposicions, etc.

Així mateix queda palès que moltes altres ciutats també disposaven de trompetes per fer crides: l'any 1697 hi ha diverses crides a Vilafranca del Penedès, amb dues trompetes: “[...] en la present vila de Vilafranca del Panedès... ab so de trompetas y timbales, ab diferents cadafals que per est efecte estaven disposats [...]” (DG, novembre de 1697). Altres descripcions mostren trompetes a altres ciutats: a Cervera, una trompeta; a Tàrrrega, dues trompetes; a Lleida, tres trompetes; a Tortosa, una trompeta, etc.

d. Entrades de personalitats i entrades reials

Una altra de les funcions més representatives de la trompeta eren les **entrades**, tant de **personalitats** destacades com les **entrades reials**.⁴² El primer exemple que es descriu d'una entrada reial és l'entrada de Joan II, fill d'Alfons IV, on hi van participar divuit trompetes reials i dos tabals, disposats en dos grups (DG, novembre de 1458).

En aquest mateix sentit hi ha nombrosos exemples: “[...] devant de tots anaven las **trompetas** y tabals de sa magestat [...]” (DG, febrer de 1564), “[...] tras d'estos cavalls, venien dotze **trompetas** ab un tabal... tras d'estos anaven sis **trompetes** [...]” (DG, desembre de 1598), “[...] devant sa magestat anaven los atabals y **trompetas** reals y los de la ciutat y música d'ella, tots a cavall [...]” (DG, març de 1626), “[...] havia música de timbales, **trompetas** y menestrils [...]” (DG, octubre de 1701), “[...] havia molt singular y exquisida música, consistint en timbales, **clarins**, menestrils y vària música de corda [...]” (DG, novembre de 1705).

Segurament la descripció més exhaustiva de la presència de trompetes és la dels *Dietaris de la Generalitat* de l'entrada de Carles III a Barcelona el 4 de novembre de 1705: “Primerament, anavan diferents companys de a cavall, després anavan los atambors, **trompetes** y menestrils de la ciutat, a cavall, descuberts, vestits ab cotas de domàs carmesí, després se seguian las **trompetas** y **clarins** de sa magestat, després se seguia un considerabilíssim número de cavallers y titulars...”, “...plassa de Sant Jaume, per davant la present casa de la Deputació, la qual estava tota colgada de cap a cap de la millor

⁴² Per a més informació vegeu RAVENTÓS, Jordi (2006). *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: Les entrades Reials (segles XV-XVIII)*. Tesi doctoral, Universitat de Girona.

tapissaria, havent-hi en ella molta música de timbalas, **trompetas** y menestrils, que sonavan ab cotas de domàs carmesí y blanch, que és lo color de la casa de la Deputació, estant sas senyories il·lustres, assessors... Y últimament, se seguia la real guarda de sa magestat de a cavall, ab singular música de timbalas y **clarins** [...]”. I l’agost de 1708: “primerament las timbales, **trompetas** y menestrils de la ciutat; la guarda de cavalleria de la reyna nostra senyora ab libreas de grana guarnidas de plata ab ses timbales y **clerins**, capitanejades per lo compte don Antonio de Somaglia Milanès; las timbales y **clarins** del rey ab la librea groga coberta de flanjons de plata; alguns officials de la real cavallerissa ab un gran número de cavalls de mà de sa magestat ab sos adressos y mantas ricament adressats; las timbales y **clarins** de plata del rey a qui seguia la guarda de corps [...].”

La trompeta, dins la seva funció simbòlica, també surt present en l’**acompanyament d’autoritats i personalitats en la seves sortides** de la ciutat cap a altres indrets: “[...] ab los tabals, trompes y ministrils devant [...]” (DG, abril de 1568).

e. Transport de cartes

La trompeta tenia una funció missatgera. Els trompetes eren els qui **transportaven cartes** o missatges d’un indret a un altre. En moltes ocasions aquest transport de missatges eren duts en temps de guerres: “[...] arribà en la present casa un **trompeta** del exèrcit enemich, lo qual vingué guiat de alguns cavalls de nostre exèrcit; y aquell aportaren en la present casa tapat de ulls ab un mocador, y donà y entregà a ses senyories un plech del marquès de los Veles per a los senyors deputats, ab còpia de la carta de dit rey de Castella que enviava a la ciutat. Los quals papers foren entregats al consell de guerra per a mirar y consultar aquells, y manaren ser assí cusits, que són signats de lletra A y B. La qual **trompeta** fonch entretinguda regalant aquella, encara que no u merexia per ésser cathalà y traydor a sa pàtria, fins lo endemà [...]” (DG, gener de 1641).

Cal dir que els trompetes, en temps de guerra, podien passar per terreny enemic sense que se’ls pogués arrestar: “[...] arribà a esta ciutat un **trompeta** del camp del enemich per mar, ab una barca, ab dos cartas: una del rey de Castella, acompanyada ab altra de don Phedrique de Toledo, príncep de Botera. Los quals ses senyories havian consultades ab

lo consell de guerra, en lo qual assistí lo excel·lentíssim senyor de la Mota. Y que en dit consell se havia resolt que dit **trompeta** se detingué fins a tant que dit excel·lentíssim senyor de la Mota estigué en campanya, que aleshores faria la resposta convenient, per quant dit **trompeta** no venia com havia de venir, perquè en guerra viva y hont hi ha campanya no se envien **trompetas** per mar, que per ells sempre lo pas és franch., ...ell envià encontinent un **trompeta** a tentar los enemichs de rendir-se [...]” (DG, abril de 1641).

Dins d’aquesta funció també podem incloure la d’acompanyar els batallons durant les batalles, funció, si més no, antigament descrita en nombrosa literatura: “[...] lo endemà havian de combatre dit castell, perquè allí estava recullit lo millor de dit terme, altres que havian de cremar la casa y matar tota la gent, com en effecte lo endamà, vigília de la Candalera, ab so de dos **trompetas** hi possaren siti, posant foch a la porta principal [...]” (DG, juliol de 1640).

f. Desfilades

Un dels papers principals de la trompeta, molt semblant al d’acompanyar autoritats i a les entrades reials, és el que desenvolupa a les **desfilades**, tant festives, com per Sant Jordi, com processons més solemnes, com Corpus, o acompanyar els consellers en els seus actes oficials. És en aquestes situacions on la trompeta apareix, en certes ocasions, juntament amb altres instruments:

LLS, abril de 1436: “[...] primerament X **trompetas** [...]”

LLS, novembre de 1450: “[...] prechien a cavall IIII **trompetas** sonant ab penons de les armes o insígnies de la dita ciutat [...]”

LLS, febrer de 1456: “[...] precedent sis **trompetes** o **trompodors trompants** e un tabaler ab sobrevestes de les insígnies de la ciutat [...]”

LLS, agost de 1467: “[...] los honorables consellés tremeteren vint **trompetes**, los quals se meteren devant lo primogènit, acompanyant aquell fins al peu del cadafal [...]”

LLS, 1564: “[...] y ab les **trompetes**, **clarins** y ministrils de la ciutat devant [...]”

DG, juliol de 1588: “[...] Passades totes les confraries a peu, seguiren, axí mateix, altres sis **trompetes** y dos atambors, o caxes de guerra, ab pifanos..., ...y en aquest temps cessà la música de **trompetes**, pífanos y atambors [...]”

LLS, 1598: “[...] y anat davant dotze **trompetes** vestits ab sobrevestes de domàs, ab les armes de la ciutat[...]

LLS, 1599: “[...] après anaven les **trompetes** y **clarins** de sa magestat y devant de tot les **trompetes** y **clarins** y tebals de la ciutat ab les vestes de domàs carmesí novament per assó fetes, tots a cavall [...]”

g. La trompeta conjuntament amb altres instruments i cobla de trompetes

En totes aquestes descripcions, en les quals apareix la trompeta conjuntament amb d'altres instruments, no queda clar si aquests instruments tocaven, o no, alhora i, per suposat, tampoc el que tocaven. Aquest és un aspecte de molta importància perquè podria comportar una possible funció musical de la trompeta.

El fet de tocar amb altres instruments comportaria moltes altres coses implícitament: doblar o complementar melodies; correcta afinació; possibilitat de tocar, en certs moments, amb diferent intensitat, “fort-fluix”; sincronització rítmica, etc. No obstant, en les descripcions que ens ofereixen els *Dietaris de la Generalitat* i el *Llibre de les solemnitats* no queda del tot clar si els trompetes tocaven, o no, conjuntament amb altres instruments o només ho feien amb altres trompetes:

LLS, abril de 1436: “[...] E a la darrerria anava l'abat de Sent Cugat de Vallés en manera pontifical. Après tre xeremies e una trompeta. Après dos araus ab sobrevestes d'armes [...]”

LLS, juliol de 1477: “[...] ab gran cavalcada, portant la dita senyora reyna se filla a les anques de la sua mula, ab coble de ministrés e trompetes devant [...]”

LLS, 1598: “[...] après, sis trompetes y dos tabals de guerra y dos piffanos [...]”

Ja en el primer volum dels llibres dels *Dietaris de la Generalitat*, s'explica que amb “clarins, ministres e trompetes” foren fetes grans danses. Un altre exemple: “[...] Los ministrals del conestable y del conde de Benavent y los **trompetas** y atabals del duch de

Calàbria, que foren amprats per a sonar a la festa, stigueren aseguts en lo corredor de la claustra qui va del consistori gran al racional, y eren tants que no cabien en tot lo enfront de aquell quarto de claustre. A la entrada de sa magestat y a la acabar del offici y exint sa magestat, feren tan gran músicha que no-s podia hoyr altre cosa en la casa [...]” (DG, abril de 1533).

També apareixen les trompetes, conjuntament amb altres instruments, durant la important festivitat de Sant Jordi on, en les processons, hi són conjuntament amb els ministrils:

DG, abril de 1560: “[...] don Bernat Turell aportava un standart de domàs blanch ab una creu del dit General, vermella, y de molts padrins, trompetas, ministrills y tabals, y donaren volta per lo Born [...]”

DG, desembre de 1646: “[...] hi havia una **cobla de trompeters** y manestrils que sonaven [...]”

En aquesta última referència voldríem remarcar el fet de l’ús del mot “cobla”, mot molt freqüent en les xirimies i sacabutx. Les descripcions no ens aclareixen si el grup de trompetes tocava al mateix temps que els altres instruments o només coincidien en l’espai i la seva música era independent. El mot *cobla de trompetes* apareix a partir del segle XVII. De tota manera, també són habituals les aparicions d’aquest mot als *Dietaris de la Generalitat*:

DG, juny de 1601: “[...] après d’ells quatre quadrilles de ginets... los cavallés ab ses dames, don Pedro Clariana y Fluvià, una **cobla de trompetes**, lo puesto dels bridons [...]”

DG, febrer de 1639: “[...] ... ab los porters y masses devant, y una **cobla de manestrils, tabals y trompetes**, acompanyats dels oficials del General [...]”

DG, febrer de 1648: “[...] Adverteix-se que sobre del portal de la Deputació hi havia **coblas de tabals, trompetas y xeremias**... [...]”

DG, febrer de 1650: “[...] entraren en lo portal Nou, hont se havia **cobla de manestrils, trompetas y atambors** sonant [...]”

DG, novembre de 1661: “[...] Y per a donar principi a les demostracions de alegria manaren ses senyories que la mateix tarda posassen una **cobla de manestrils, trompetas y atabals** en las finestres [...]”

DG, juliol de 1666: “[...] havent-hi de nits y de dies en la sala de sant Jordi, qui estavan tocant **cobla de músichs, trompetas y timbales** [...]”

Hi ha diversos exemples on les trompetes apareixen al costat de sacabutxos. Aquest fet és de gran rellevància ja que, en ocasions, podria ser que el sacabutx funcionés com a baix del grup de trompetes. També es coneixen nombroses possibilitats de l'època on les xeremies adapten els tocs de la trompeta i els sacabutxos funcionen de baix.

DG, abril de 1573: “[...] en tocar les dotze hores de migdia les **trompetes**, sacabutxos y altres músichs començaren a sonar per a festivar y solemnizar la festa del gloriós sanct Jordi..., ... Hagué y molta música de **trompetes** y sacabutxos [...]”

DG, gener de 1582: “[...] també a punct los **trompetes**, atambors, ministrils, sacabutxos, músics de violas d'arc y rebaquets y altra música que acostuma de sonar en la festa de sant Jordi..., en tot lo temps que discorregué de la entrada de sa magestat a la Deputació fou tant gran la música de **trompetes**, atambors, ministrils, sacabutxos, violes de arc, rabaquets, y altra música que donavan tota la alegria y regosijo que.spot pensar [...]”

DG, abril de 1589: “[...] la festa del gloriós sant Jordi, ab la solemnitat acostumada de cantòria, música, tabals, **trompetes**, sacabutxos, luminària y altres festes y alegrias y la casa de la Deputació [...]”

DG, juliol de 1607: “[...] Hagué y molta música de **trompetes** y sacabutxos [...]”

En ocasions, les trompetes apareixen al costat d'instruments d'arc:

DG, gener de 1582: “[...] també a punct los trompetes, atambors, ministrils, sacabutxos, músics de violas d'arc y rebaquets y altra música que acostuma de sonar en la festa de sant Jordi [...]”

DG, març de 1582: “[...] Y al entrar de quiscú en dita casa las trompetes, ministrils, violats d'arc y altra música que acostuma de sonar en semblant festa, en los corredors de la Deputació, feya particular música y egosijo, y los oïdors y deputats qui eran vinguts primer, isqueren al cap de la scala a rebre los qui venien après [...]”

En tots aquests exemples, i en tots els altres on surt la trompeta juntament amb altres instruments, queda palès que els trompetes configuraven un grup propi i també tocaven amb altres cobles, però no queda clar el grau de conjunció de tots aquests instruments.

h. Accés a l'ofici de trompeta de la Generalitat

Per accedir a l'ofici de trompeta de la Generalitat, calia el nomenament directe dels mateixos membres de la Generalitat vista la seva condició de funcionaris i la gairebé segura pertinença al gremi de corredors: “[...] En aquest die ses senyories anomenaren en altre dels **trompetas** del General a Pere Joan Garrigosa [...]” (DG, octubre de 1643).

Tot i que en ocasions es relaten exàmens per a obtar a dit lloc com és en el cas del juny de 1692 dels *Dietaris*: “[...] En aquest die, vacant una de las **trompetas** petitas del General y present casa de la Deputassió y volent sa senyoria il·lustre provehir aquell a perçona pràctica, són estats nomenats en examinadors Joseph Iglésias, Mariano Roitx y Francsico Balada, corredors de coll públichs y jurats de la present ciutat, ministres del General, los quals així anomenats han jurat a Déu Nostre Senyor y als seus sants quatre Evangelis haver-se bé y llealment en la examinatòria de las perçonas que pretenen dita **trompeta**. Y encontinent se prossehí en fer dit examen devant de sas senyories il·lustres en esta forma, ço és, que sas senyories il·lustres estavan ab cadiras en lo terraplè dels Tarongers, en lo qual transportà's lo aposento del concistori, y en lo dit aposento, en lo qual trau portas lo aposento de la sala dels Reys, estavan los examinadors y otras corredors ab las **trompetas** y examinaren per bon rato als pretensors de dita **trompeta** petita. Y, havent acabat, dient ab alta veu si hi havia ningú que pretengués o volgués ésser examinat, dits exeminadors entraren en concistori y feren relació de com a dita **trompeta** petita tan solament era apossat Benet Vergés, corredor de coll, al qual ells havien examinat, y que lo han trobat ésser hàbil y idòneu [...]”

Els trompetistes havien de demanar als membres de la Generalitat poder “jubilar-se”: “[...] En aquest die Joseph Vinyes, corredor de coll, ciutedà de Barcelona, altre de les **trompetes** pentas del General y casa de la Deputació, present en consistori de ses senyories, ha representat als molt il·lustres senyors diputats que per trobar-se vell y ab poca salut estava impossibilitat per poder servir de son offici de **trompeta** del dit General,

ab què suplicava a ses senyories fossen servits admètrer-li la renunciació de dit offici. E ses senyories respongueren admetian aquella si et in quantum [...]” (DG, gener de 1673).

i. Nombre de trompetistes al servei de la Generalitat des del 1640 fins al 1701

El nombre de trompetistes que disposava la Generalitat era molt variable d’any en any:

Any	Nombre de trompetistes	Referència als “Dietaris de la Generalitat”
1640	Dotze	“[...] Joan Gouser, una de les dotse trompetas del General [...]”
1647	Nou	“[...] Joan Vives, altre dels nou trompetas del General [...]”
1650	Dotze	“[...] vacant lo ofici de altre de les dotze trompetas del General [...]”
1653	Nou	“[...] una de les nou trompetas del General [...]”
1656	Dotze	“[...] ses senyories nomenaren en una de les dotse trompetas del General a Mariano Roig [...]”
1663	Nou	“[...] anomenaren en una de les nou trompetas del General [...]”
1682	Nou	“[...] cabomestra de as nou trompetas del General de Cathalunya [...]”
1701	Dotze	“ [...] Joseph Iglésias, cabo mestre de las dotse trompetas del General [...]”

j. Trompes “sordes”

Un fet inèdit, ja que no hi ha cap altra referència, és el que es descriu en el *Llibre de les solemnitats*, l’any 1598, de l’ús d’una mena de **sordina**: “[...] se feu pública crida per los vuyt trompetes de la Ciutat, vestits ab ses gramalles de dol, ab les **trompes sordes**, designant lo dol y mort del rey nostre senyor, **possant un tros de fusta dins dites trompes** per fer lo so trist y llamentable [...]” Aquest fet és de gran rellevància ja que és una referència molt primerenca de l’ús de sordines i de com eren fetes. Si bé aquest element d’amortització del so està descrit en els tractats europeus, aquesta és una font on es justifica el perquè d’aquesta pràctica, associada a un so “trist” i de “lament”.

Hi ha diversos exemples d'altres instruments tocant "tapats", com és el cas dels baixons en les processons de Setmana Santa, però en aquests instruments no queda clar com ho feien ni quin material usaven per tapar el so. Amb la descripció de la trompeta *sorda* hi ha una important descripció que relata que es feia amb fusta posada dins la campana.

k. Trompetistes esmentats als "Dietaris de la Generalitat"

<p>Volum III (1578-1611)</p>	<p>BLANES, Gabriel, trompeta i corredor públic de Tortosa.</p> <p>ÍÑIGO, Pere, trompeta reial.</p> <p>SERRA, Pere, corredor i trompeta.</p> <p>SERRA, Vicenç, trompeta.</p> <p>VERDAGUER, Joan Sever, corredor públic i jurat de Barcelona, i corredor i trompeta del General.</p> <p>XURIGUER, Joan, trompeta del regne.</p>
<p>Volum IV (1611-1623)</p>	<p>BARBA, Joan, corredor, trompeta del General i guarda del portal nou de Barcelona.</p> <p>MALONS, Bartomeu, corredor i trompeta del General.</p> <p>VERDAGUER, Joan Sever, corredor públic jurat de Barcelona i trompeta del General.</p> <p>XORIGUER, Joan, trompeter de la Cancelleria Reial.</p>
<p>Volum V (1623-1644)</p>	<p>AMER, Pau, trompeta del General.</p> <p>GARRIGOSA, Pere Joan, corredor de coll de Barcelona i trompeta del General.</p> <p>GONSER, Joan, trompeta del General.</p> <p>LLEDÓ, Pere, trompeta ordinària del General.</p> <p>MARTORELL, Climent, corredor de coll i trompeta del General.</p> <p>PAU, Joan Gaspar, corredor públic jurat i trompeta reial de Barcelona.</p> <p>RATERA, Joan, corredor de coll i trompeta del General.</p>

Capítol II. De la trompeta simbòlica a la trompeta amb funcions musicals

	<p>SERRA, Francesc, corredor públic jurat i ciutadà de Barcelona, trompeta del General.</p> <p>VERDAGUER, Joan Sever, corredor públic jurat i trompeta de Barcelona.</p>
Volum VI (1644-1656)	<p>CARRERES, Jaume, corredor de coll i trompeta del General.</p> <p>DALMAU, Joan Pau, corredor de coll i trompeta del General.</p> <p>MONER, Antoni, corredor de coll i trompeta del General.</p> <p>RATERA, Joan, trompeta i corredor de coll del General.</p> <p>RODÈS, Pau, corredor de coll i trompeta del General.</p> <p>ROIG, Marià, corredor de coll i trompeta del General.</p> <p>VIS, Agustí, trompeta de cambra de Pere Pau de Loselles.</p> <p>VIVES, Joan, trompeta del General.</p>
Volum VII (1656-1674)	<p>DALMAU, Joan Pau, corredor de coll de Barcelona i trompeta del General.</p> <p>DURAN, Pau, corredor de coll de Barcelona i trompeta del General.</p> <p>MARTORELL, Climent, trompeta del General.</p> <p>MONER, Joan Antoni, corredor de coll i trompeta del General.</p> <p>PI, Nicolau, corredor de coll de Barcelona i trompeta del General.</p> <p>SAURINA, Josep, corredor i ciutadà de Barcelona, cap mestre dels trompetes del General.</p> <p>VELADOR, Rafael, corredor de coll i ciutadà de Barcelona, trompeta del General.</p> <p>VINYES, Josep, corredor de coll i ciutadà de Barcelona, trompeta del General.</p>
Volum VIII (1674-1689)	<p>RATERA, Joan, corredor i trompeta real.</p>
Volum IX (1689-1701)	<p>ARTÉS, Andreu, trompeta del General.</p> <p>CIRERA, Miquel, corredor de coll, trompeta del General.</p> <p>COSINA, Francesc, corredor jurat i trompeta major de Lleida.</p>

	GALLART, Pere Pau, corredor de coll, trompeta del General.
	TOMÀS, Montserrat, trompeta públic i jurat de Tortosa.
Volum X (1701-1713)	BELLVER, Miquel, corredor i trompeta públic de Tarragona.
	IGLESIAS, Josep, corredor de coll i caporal mestre de dotze trompetes del General.

I. Trompetistes esmentats al “Llibre de les solemnitats”

Volum II (1564 – 1719)	AMER, Francesc, trompeta de la Ciutat.
	AMER, Pau, trompeta i corredor de la Ciutat de Barcelona.
	BAS (Bassa), Montserrat, trompeta.
	DURAN, Joan, trompeta de la Ciutat.
	GRAS, Antoni, trompeta de la Ciutat.
	MELONS, Bartomeu, trompeta de la Ciutat.
	NIELL (Niel), Pere, corredor de la Ciutat, (trompeta).
	SERRA, Pere, trompeta de la Ciutat.
	SIRERA, Miquel, trompeta de la Ciutat.
	TORREBRUNA, Esteve, trompeta de la Ciutat.

Es constata que no és un ofici que es trasllada entre membres d’unes determinades famílies i una hipotètica explicació d’això podria ser el fet que tocar la trompeta requeria, i requereix, una habilitat que anava més enllà de l’aprenentatge d’un ofici i pressuposava unes determinades condicions físiques. Un fet significatiu és la figura de “caporal mestre”, cosa que evidencia l’existència d’una organització i estatus diferenciats.

Hi ha algun membre que es troba als dos llistats, tant als dels *Dietaris de la Generalitat* com als del *Llibre de les solemnitats*. Són els casos de Pere Serra (DG, corredor i trompeta; LLS, Trompeta de la Ciutat), Bartomeu Malons (Melons) (DG, corredor i trompeta del General; LLS, Trompeta de la Ciutat), Pau Amer (DG, trompeta del General;

LLS, trompeta i corredor de la Ciutat de Barcelona) i Miquel Cirera (Sirera) (DG, corredor de coll, trompeta del General; LLS, Trompeta de la Ciutat).

Com s'ha vist, i a tall de resum, l'ús de la trompeta a Catalunya és i ha estat de gran importància, tal com ho demostra la nombrosa documentació i les referències derivades d'estaments als quals aquest instrument hi estava adscrit d'una manera oficial, amb regulacions a les funcions cerimonials, així com les que es deriven de la creació de la Confraternitat de Sant Bernat al segle XV. També als *Dietaris de la Generalitat* i al *Llibre de les solemnitats* es constata que ja des del 1481 les entrades reials i les cercaviles anaven lligades sempre a la intervenció solemne de les trompetes.⁴³ Gràcies a l'extensa tesi doctoral de Jordi Raventós, es disposa d'una descripció molt detallada del rol i la ubicació dels trompetistes des de finals de l'època medieval fins a la creació de les bandes militars i municipals al segle XIX.

En àmbit general, es pot dir que hi ha hagut sempre uns trompetistes lligats a la ciutat (trompetistes municipals i trompetistes de la Diputació (Generalitat)), i uns altres que, d'entrada, eren propis de la cort i que segons el moment històric s'aniran integrant dins l'estament militar (trompetes militars). Si bé en principi els trompetistes d'aquests dos estaments estaven molt diferenciats i tenien un repertori molt característic, a poc a poc la part militar va anar absorbint el rol de les trompetes, i les trompetes municipals es van assimilar amb el grup de ministrers. Aquesta amalgama es pot interpretar o bé com una mostra d'autoritat militar o bé com una voluntat substitutiva consistent a imitar l'autoritat per part de l'estament civil i/o nobiliari.

Pel que fa al repertori, aquest ja abastava, segons les èpoques i context, els tocs representatius de cada estament, així com marxes, música de dansa i la música pròpia de les agrupacions de trompetes i tabals. Es tracta del mateix repertori que s'ha vist en les cites de Bendinelli i Fantini. A Catalunya, les agrupacions de trompetes i tabals formaven part del paisatge sonor quotidià i tenien el seu punt culminant en la processó de Corpus (especialment en la de Barcelona), en la festivitat de Sant Jordi i en les entrades reials. Pel que fa a la incorporació progressiva del grup de trompetistes en l'àmbit exclusivament

⁴³ Raventós, J., p. 139 – 140: entrades d'Isabel I (1481), Carles V (1519), Felip II (1564), Felip III (1599) i Felip IV (1626).

musical, ens en dóna fe la transformació del grup de ministrers i les mostres de repertori on s'integra dins d'altres grups instrumentals, amb corda, etc. És evident que la incorporació de noves especialitats tècniques en aquests contextos va anar derivant cap a les altres habilitats (registre clarí, principal, etc.) i va provocar que aquest instrument ja als voltants de 1700 quedés incorporat, juntament amb d'altres, a l'orquestra. Tal com ha quedat explicat en la divisió de les etapes del Barroc, la trompeta seria un d'aquests instruments "nous" juntament amb oboès, i flautes travesseres, entre d'altres, que queda incorporat a la nova disposició orquestral.

2. LA CORT DE L'ARXIDUC

És un fet constatat que la vinguda de l'arxiduc Carles va comportar a Barcelona la presència d'una estructura musical adient per a noves formes i tipologies socioculturals, que incloïen els nous instruments francesos. Tot i això cal diferenciar aquesta situació amb la del contingent de trompetistes. Tal com s'exposarà a continuació, l'arxiduc va incorporar un grup molt nombrós de trompetes, segurament més mogut per la voluntat d'un canvi de repertori i funcions que no pas per la manca de músics d'aquesta especialitat. Cal tenir en compte, a més a més, que molts d'aquests trompetistes havien après aquest repertori per tradició oral i cal sumar-hi el fet que aquests formaven part del personal del seguici del rei en tots els seus actes i, per tant, eren molt propers a la seva persona.

L'estada de l'arxiduc Carles a Barcelona del 1705 al 1711 i de la seva esposa, Elisabet Christina de Brunsvic-Wolfenbüttel fins al 1713, va comportar una sèrie de nous successos. Aquesta família, de la qual provenia l'arxiduc Leopold I (pare) i Josep I d'Àustria (germà), ja tenia una gran afecció per la música. De fet, l'arxiduc Carles era un home molt interessat per la música i molt dotat per a aquesta gràcies a l'emperador Leopold I, pel qual va gaudir d'una rica activitat musical i teatral.

Aquest fet va plantejar la necessitat de tenir una capella de música que pogués assumir les nombroses funcions musicals requerides pel nou monarca. Les òperes italianes produïdes a la nova cort catalana van suposar la contractació de cantants i músics napolitans que, juntament amb instrumentistes austríacs arribats directament des de Viena, van formar el gruix de la capella de l'arxiduc.

L'arxiduc Carles va sortir de Viena cap a Espanya el 19 de setembre de 1703 per tal de defensar personalment, davant del borbó Felip V, els drets dels Habsburg austríacs, herència espanyola després de la mort de Carles II.⁴⁴ En el seu seguici es trobaven, almenys, tres músics, els trompetes Franz Schön, Daniel Teplizka i Paul Zeillinger (Sommer-Mathis, A., p. 46). El seu treball com a músics es va limitar probablement al

⁴⁴ Per a més informació vegeu CARRERAS BULBENA, Josep-Rafel (1902). *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunsvich Wolfenbüttel a Barcelona y Gerona*. Barcelona.

militar, ja que durant els primers anys de la seva estada a la Península Ibèrica l'arxiduc es trobava pràcticament sempre de campanya. Només després de la represa de Barcelona, l'octubre de 1705, es va poder organitzar una "autèntica cort" que incloïa també música i teatre. Segons l'article de Sommer-Mathis, més tard, quan va arribar a Espanya Elisabet Christina de Brunsvic-Wolfenbüttel, aquesta ho va fer acompanyada d'alguns trompetistes que, en aquesta ocasió, complien funcions més representatives que militars. Aquests van ser Rudolph Hien, Matthias Koch, Johann Michael Rebhan i Franz Bonn.

Durant aquests anys, hi va haver a Barcelona, a més, un segon grup de trompetistes austríacs: el trompetista major Franz Küffel, i els trompetes Thomas Wlach, Johann Florian Zischeck, Andreas Zechart i Matthias Schmid, a més del timbaler Heinrich Meyer. Aquests trompetistes van abandonar Espanya el 1711 amb el seguici de l'arxiduc Carles, quan aquest va anar cap a Frankfurt amb motiu de la seva coronació. La documentació no deixa clar si aquests instrumentistes van arribar el 1703 amb l'arxiduc, l'any 1708 amb Elisabet Christina o si van arribar-hi més tard.

Per tal de poder interpretar òpera italiana, es van contractar músics i cantants que ja havien demostrat la seva competència en una de les metròpolis de l'òpera italiana, com era aleshores la ciutat de Nàpols. L'òpera primerament va ser un espectacle reservat a la cortesia però més tard es va afermar com a instrument d'ordre públic.

L'establiment de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona, entre el 1705 i el 1711, va ser l'ocasió perfecta perquè la capital catalana recuperés la brillantor del poder polític perdut. De fet, és a partir de l'estiu del 1708 quan es van representar diverses òperes a la llotja de Barcelona. L'1 d'agost es va celebrar, a l'església de Santa Maria del Mar, la boda de l'arxiduc Carles amb Elisabet Christina i, amb aquest motiu, es va interpretar el 2 d'agost a la llotja l'òpera italiana (d'un sol acte) *Il più bel nome* (El nom més bell), d'Antonio Caldara. És una òpera de tema mitològic, amb deesses i herois, que es desenvolupa als Camps Elisis i que conté referències al riu i a la terra de l'Ebre, i que té l'estructura característica d'aquest període, en la qual s'alternen recitatius i *àries da capo*. Hi intervenen cinc personatges, un cor i una orquestra de cambra. La plantilla instrumental consta de dos flautes, dos oboès, dos trompes, dos trompetes (i dos timbals), violins primers, violins segons, violes (*violette*) i el continu (violoncels, contrabaix, fagot,

clavicèmbal, tiorba). La trompeta intervé en l'obertura, el cor final i en diversos moviments, i destaca la seva presència en l'*Aria con trombe è Istrom[en]ti*.

En una primera època, durant l'estada de l'arxiduc, era significativa la presència de músics de nacionalitat austríaca tot i que en ocasions les agrupacions van ser complementades amb la presència de músics locals (Bernardini, L., p. 202).

Amb l'entrada de les tropes de Felip V a Barcelona, l'11 de setembre de 1714, moltes coses van canviar a Catalunya en tots els àmbits. Especialment, quant a la societat i la política, la vida cultural barcelonina se'n va ressentir moltíssim. Una de les raons principals va ser que el Teatre de la Santa Creu, que tenia el privilegi exclusiu de les representacions públiques des del 1587, havia esdevingut un magatzem de palla durant el setge de 1713-14.⁴⁵

Així, doncs, l'arxiduc Carles va deixar Barcelona el 27 de setembre de 1711 per anar a Frankfurt, on va ser coronat emperador. La seva esposa Elisabet Christina va marxar cap a Viena el 19 de març de 1713. Juntament amb ells va marxar la Capella Reial de Barcelona. Els trompetistes que formaren part de la Capella Reial varen ser Franz Küffel, Franz Schön, Daniel Teplizka, Paul Zeillinger, Franz Küffel, Thomas Wlach, Johann Florian Zischeck, Andreas Zechart, Matthias Schmid, Rudolph Hien, Matthias Kock, Johann Michael Rebhan i Franz Bonn (Sommer-Mathis, A., p. 76).

Un cop passat aquest període, ens hem de preguntar quin és el pòsit de tot aquest contingent musical, és a dir, ens plantegem si aquesta nova activitat musical va estar només dirigida a una elit social o si es va filtrar cap a tots els esdeveniments musicals en general. També caldria preguntar-se quina és la influència real en el cas del tema del treball que ens ocupa, és a dir la trompeta, els trompetistes i el seu repertori.

⁴⁵ El Principal de Barcelona té els orígens en el Teatre de la Santa Creu. El Teatre Principal de Barcelona va monopolitzar l'activitat teatral a Barcelona durant segles. Va ser fundat el 1579 arran de la concessió a l'Hospital de la Santa Creu del privilegi de representar obres teatrals per part del lloctinent i capità general de Catalunya, Fernando de Toledo, i després per part del rei Felip II, sentència ratificada i concedida a perpetuïtat el 1587. Aquests privilegis havien de permetre a l'hospital gaudir d'una font permanent i autònoma de recursos.

Evidentment, la resposta hauria de ser afirmativa pel fet que sí va deixar una situació diferent, en base a una sèrie de referències destacades, com són els tractats de composició (que incorporen la sistematització de l'ús de la trompeta –i les seves possibilitats i característiques–), la música conservada amb intervencions de trompeta de naturalesa molt diferent de la que hi havia fins aleshores, la incorporació dels trompetistes “a sou” en les plantilles instrumentals de les principals capelles musicals de Barcelona⁴⁶ (pagats per servei) i un posterior desenvolupament de l'òpera a Barcelona, amb la presència fixa de trompetistes en la plantilla orquestral.

De ben segur que la trompeta va esdevenir protagonista en altres àmbits socials, especialment tots els que fan referència a protocol i solemnitats i la permanent actuació en l'àmbit militar.

⁴⁶ Rifé Santaló, J. (2004), p. 131-143: “No tots els actes litúrgics presentaven el mateix grau de solemnitat en l'ús instrumental. En conseqüència, les mateixes constitucions del 1704 ja consideraven la possibilitat de procurar músics forans, en el cas de no haver-n'hi prou a la capella. La documentació contractual consultada sovint ens mostra la contractació de *ministrils*, *músics de boca*, *músics de a fora*... els quals són contractats per formar i ampliar la capella a Corpus, Pasqua de Resurrecció, etc. La denominació de *ministril* fa referència a instrumentistes de xeremies, baixons i sacabutxos, és a dir, instruments propis de la dansa alta. Pel que fa als *músics de boca*, es podien referir a instruments de vent de metall, com ara el clarí. Així doncs, a partir d'aquestes dades i conjectures, podem entreveure que la paleta instrumental del Palau de la Comtessa estava en consonància amb les que conformaven les esglésies catalanes de més prestigi del moment. I, en qualsevol cas, cal assenyalar que aquesta coexistència d'instruments antics – xeremies, baixó i sacabutxos– amb els nous –oboè, fagot i violins– és un clar indicatiu tant de la sonoritat heterogènia pròpia del darrer Barroc hispànic com del canvi gradual vers una autèntica assumptió dels arquetipus sonors nouvinguts d'Itàlia i França.

Pavia Simó, J., 2001, p. 131-160. *Arpa, arpista i clarí*: Francesc Rueda. El 14 de juliol de 1747, va demanar que el fessin oficial i que, donat que, al present, era segon arpista i clarí, tot alhora, demanà també tota la part de la Capella. El Capítol li ho concedí tot, amb les preeminències i franquícies que tenien els demés, en semblants oficis.

Pavia Simó, J., 2005. *Clarins*: Fer-ne. El 13 de juliol de 1761, el canonge Vinyes exposà que s'havien de fer clarins i que els músics havien proposat que en pagués una el Capítol i altre el qui en tenia cura. Com sempre, es cometé al Sr. Protector de la Capella. I dos dies després, això és, el 13 de juliol, el mateix Sr. Vinyes es queixava que els músics el molestaven massa, en qüestió dels clarins i demanà al Capítol que es prenguéssin alguna resolució que l'exonerés d'aitals molèsties.

3. L'ÚS DE LA TROMPETA EN ELS TRACTATS CATALANS

Un mètode és un recull de les pràctiques i usos passats i per tant la millor il·lustració de l'ús de la trompeta són els tractats de dos autors que van viure plenament la transformació d'aquest instrument en el context orquestral.

a. Pere Rabassa: “Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compossion de la mussica” (ca. 1726)

El compositor i tractadista Pere Rabassa va néixer a Barcelona el 1683. Les primeres nocions de música les va rebre del seu oncle Ramon Rabassa, que era organista. Va ser cantor i arpista de l'escolania de la Catedral de Barcelona, on va estudiar amb els mestres de capella Joan Barter i Francesc Valls. El 1713, Rabassa va ser nomenat mestre de capella de la Catedral de Vic. Un any més tard, passà a ser mestre de capella de la Catedral de València. Posteriorment, el 1728, va anar cap a Sevilla on va ser mestre de capella de la catedral, fins a la seva mort, l'any 1767 (Rabassa, P., Introducció v).

Se'l considera un compositor innovador, amb una extensa producció que incorporà elements de la música italiana, com el recitatiu i l'ària, dins de la tradició de la polifonia espanyola. Juntament amb Francesc Valls, va conuiu amb el context de músics italians de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria, que estigué establerta a Barcelona entre el 1700 i el 1713.

De la seva faceta com a pedagog destaca el seu tractat *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compossion de la mussica* de 1726. No se'n coneix la data exacta, tot i que Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno i Josep Climent la situen entre el 1724 i 1738. És considerat un dels tractats de música més rellevants del Barroc hispànic. Es conserva en còpia manuscrita a l'arxiu musical del Reial Col·legi del Corpus Christi de València, i ha estat reeditada en facsímil l'any 1990.

Aquest tractat de composició mostra l'alt grau de coneixements de l'autor i evidencia l'assimilació dels compositors hispànics contemporanis, els quals cita reiteradament. Es tracta d'una de les primeres obres de composició on es desenvolupa l'aprenentatge dels exemples musicals amb models en partitura i, probablement per aquesta causa, tant el seu

tractat com el de Valls no van ser editats ja que en l'Espanya del moment no existia una veritable impremta musical. No obstant, l'autor sembla que coneix les noves tendències de la composició europea i mostra un gran domini de l'ús i la funció dels instruments de la seva època.

Està dividit en tres parts: “Contrapuntos”, “Tablas y Graduación de las voces” i “Todos los tonos y apuntaciones” (Rabassa, P., Introducció VI). És en aquest darrer apartat on l'autor descriu les funcions de la trompeta des de la perspectiva de la composició amb la inclusió de la tessitura, les figures rítmiques més significatives, les notes problemàtiques, etcètera.

Un dels fets més rellevants és l'aclariment que fa Valls sobre la terminologia en referir-se a l'instrument.⁴⁷ El primer element que ressalta l'autor en el seu mètode en parlar de la trompeta és la tessitura de l'instrument i el fet que, segons el registre que toca l'executant, se l'anomena *trompeta* o *clarí*. S'anomena *trompeta* quan sona el registre greu i *clarí* quan ho fa l'agut. Aquesta informació és especialment significativa ja que ens diu que és el mateix instrument (és a dir que no existeix un instrument clarí i un altre trompeta) i alhora simplifica tota la terminologia de registres que s'ha vist ens els autors anteriors (*grosso, vulgano, alto e basso, quel che posteggia* i *clarino*), probablement perquè aquests registres ja són obsolets i perquè el contingut del tractat s'adreça als estudiants de composició i no de trompeta. Aquest instrument només disposa de les notes indicades: a la trompeta li són pròpies les tres primeres notes do³, mi³ i sol³ i, al clarí, la resta.

“Este instrumento, no tiene mas puntos que los expresados advirtiendole que los tres primeros que son Csolfaut y Gsolreut son propios de Trompeta y las otras de Clarín pues siendo un mismo instrumento forma diferente son en los tres puntos mas Baxos [...]” (“Declaracion de los terminos mas y menos principales que en si tienen diferentes instrumentos.” A: Rabassa, P., p. 509-510)

L'autor ressalta que, en les tres primeres notes, la trompeta té un so molt “bronco” i que la nota més aguda és el la (la⁴), però que aquest és “baxo” en l'afinació, per la qual cosa

⁴⁷ No està del tot clar si antigament, tal com s'ha vist que argumenta Higiní Anglès, va existir un instrument més petit anomenat *clarí* però Valls n'estableix la nomenclatura.

recomana als compositors que s'ha d'usar poc i en passatges ràpids. Caldria fer una interpretació contemporània d'aquests termes ja que una traducció automàtica podria situar-nos en conceptes que no es podrien correspondre als de l'època. Si bé sembla bastant probable que amb el terme "baxo" es refereixi a una afinació més baixa.⁴⁸

També diu que hi ha intèrprets "hàbils" que poden fer les tres notes més agudes (la₄, si₄ i do₅) i que els compositors les podran fer servir segons qui toqui l'instrument, és a dir que mostra que en l'execució de la trompeta hi ha un factor d'habilitat i capacitats i característiques que depenen de l'executant.

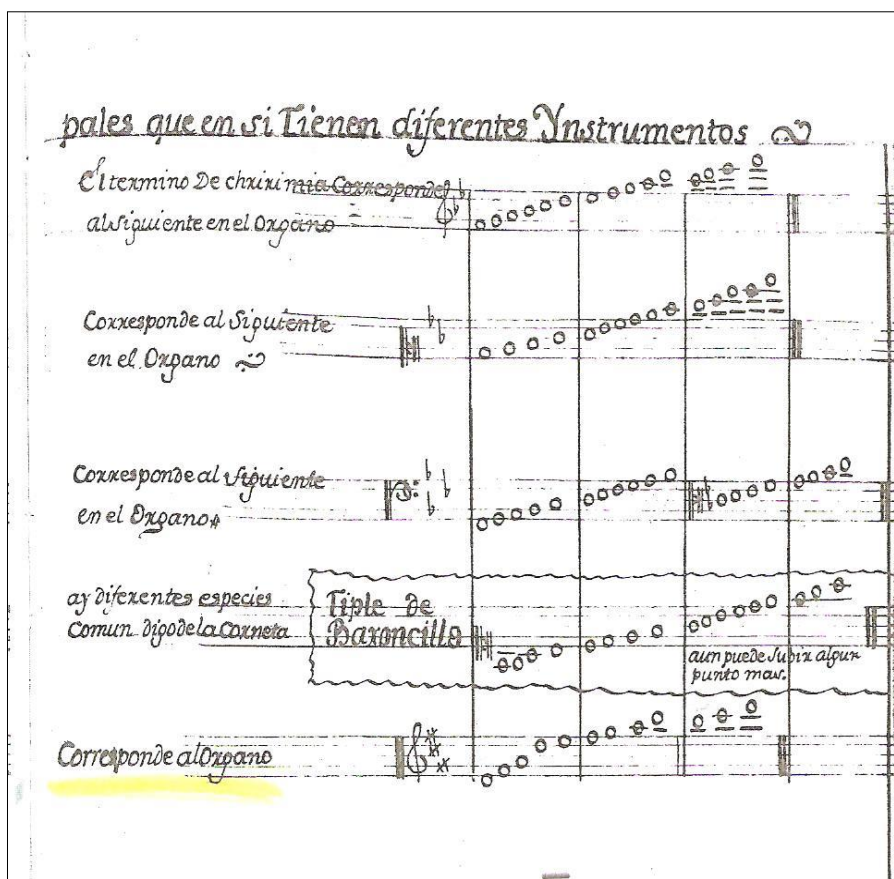
"[...] los tres puntos mas Baxos por ser mui broncos, mas el punto mas alto que es Alamire no se puede formar perfectamente que siempre lo forman algo Baxo y por la disonancia que causa debe el Compositor usarle poco y en caso de usarlo sea de paso sin detenerse advirtiendo que ay habilidades singulares de el dicho instrumento que le sacan los tres puntos mas altos (arriva no tados) mui perfectamente y podra el Compositor usar de ellos segun la habilidad de quien le toca." (Rabassa, P., p. 509-510)

The image shows a handwritten musical score titled "Declaracion de los Terminos mas y menos princi". It consists of five staves, each representing a different instrument. The staves are labeled as follows:

- Tiple de Chirimia por su propia Apuntacion.** (Staff 1)
- Alto de Chirimia por su propia Apuntacion.** (Staff 2)
- Baxo de Sacabuche por su propia Apuntacion.** (Staff 3)
- Corneta** (Staff 4). A note on this staff is annotated with "De este Instrumento pero esta es la mas".
- Clarin ò Trompeta por su propia Apuntacion.** (Staff 5). A note on this staff is annotated with "Segun la avilidad".

The score is written in a historical style with various clefs and note values. The word "Clarin" is highlighted in yellow in the original image.

⁴⁸ En l'execució actual dels instruments històrics, aquesta nota és baixa per naturalesa i sovint s'ha de modificar a través de l'embocadura.



Imatge 26 i 27. Registre de trompeta-clari

Un punt essencial del tractat de Rabassa i que afecta pràcticament a tots els instruments és la referència al transport o la manera en què s’anoten els punts de cada instrument. En aquest punt es veurà una diferència notable respecte de Francesc Valls ja que Rabassa indica que la part de la trompeta s’escriu “por su pròpia apuntación”, és a dir, transportat. La part de trompeta s’escriu en do, tot i que el so resultant “al organo”, és a dir al diapasó global resulti un re. Això indica que la naturalesa de l’instrument és en re, com la majoria d’instruments de vent que s’incorporen al to d’església, que té una afinació més alta. Els instrumentistes disposen d’uns *tonets* (petits tubs per allargar l’instrument), l’instrument es pot afinar en do, per a tocar a en to de l’església, que l’autor l’anomena “tono de capilla”. També, amb aquests tonets poden tocar afinats en mi bemoll; és a dir, que podien tocar en re, en do o en mi bemoll. El compositor podrà fer servir aquest instrument en aquests tons segons convingui, tenint en compte que haurà d’escriure el paper de l’instrument en do, encara que el so resultant sigui en una altra tonalitat.

“Este instrumento de Clarín siempre se pinta en su propia apuntacion arriva expresada su propio termino es D.lasolre, del Organo, Como nota el exemplo advirtiendole que añadiendo o quitando los Boquines que en si tiene se afina en los organos, para tocar en Capilla y asimismo tocan tambien un punto Baxo que es Csolfaut de el Organo y un punto alto que es Elami de el Organo y tambien por el Bmol de elami por donde se dexa entender que el compositor podra valerse de dicho instrumento como sea la obra por Csolfaut o DlaSolre. Delami Bmolando o fuerte usando para dichos terminos del Diapason son de 5º Tono por b.mol que es el propio de dicho instrumento con la advertencia que por qualquier termino de los expresados que sea la Obra Siempre tiene (dicho instrumento unos mismos puntos y no mas y siempre se pinta con la apuntacion arriba expresada.” (Rabassa, P., p. 511-512)

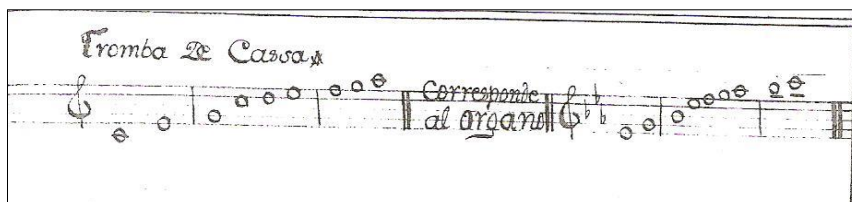
L'autor relaciona en el mateix text la trompeta amb la Tromba da Caccia, o trompa, la qual funciona de la mateixa manera (“una misma especie de instrumento”). Coincideix en l'escriptura en do amb la dificultat del la agut i diu que l'única diferència és que està afinada en mi bemoll.

Aquest instrument també posseeix tonets per pujar o baixar un to, com s'explica anteriorment en el cas del clarí. Més enllà d'una explicació funcional de l'instrument, s'entreveu una visió molt general i unificada dels instruments de metall, els quals sembla que derivin tots del concepte “trompeta”. Aquesta idea es podria reforçar amb el fet que la trompa, entesa com a instrument incorporat a l'orquestra, és una especialitat molt recent.

Rabassa mostra, d'una manera curiosa, la diferència de timbre entre el clarí i la trompa de la qual diu que el seu so és “algo funebre” i s'assimila al del sacabutx.

“Trompa de Cassa su propia Apuntacion.

Este instrumento tiene el tono algo funebre y semeja al son del Sacabuche, no tiene mas puntos que los expresados advirtiendole que los tres primeros son de Trompeta Como los Clarines el punto mas alto que es Alamire se toma con dificultad // por ultimo es en todo una misma especie de instrumento, en Diapason apuntacion y Demas circunstancias como el Clarín, por lo que bastaxa la explicacion antecedente advirtiendole que solamente se diferencia en su propio termino que es el B.mol de Elami (asi como en los Clarines, D.lasolre) añadiendo o quitando boquines tocan tambien un punto Baxo, o, otro mas alto como nota la explicacion antecedente.” (Rabassa, P., p. 511-512)



Imatge 28. Registre de tromba de caça

Fidel a la tradició que incorpora el grup de trompetes dins del component orquestral, Rabassa ens precisa que “normalment” els clarins i les trompes de caça es troben a les peces en format de duo. El fet de tocar en aquest format, permet, a l’hora d’escriure per a aquests instruments, enriquir el color instrumental i alhora repartir millor les intervencions i combinar el registre agut entre les dues veus (es dona el cas que en certs moments la segona veu és més aguda que la primera) i en aquest sentit Rabassa es refereix a aquests instruments com a instruments que requereixen molt d’esforç físic i per tant no poden ser tocats molta estona seguida. Les seves intervencions han de ser en passatges ràpids i notes de valor curt (disminuïda).

“Se advierte que estos instrumentos de Clarines y Trombas de Cassa ordinariamente se hace su Musica en Duos, son muy cansados no pueden tocar muy continuos, y debe ser su Musica disminuida y veloz de los otros instrumentos antecedentes [...]”(Rabassa, P., p. 511-512)

També cita que aquests instruments es poden usar en tot tipus de música, i de la manera més natural per a ells.

“[...] no se advierte cosa ninguna de la especie de Musica que necesitan por que generalmente sirven para todas especies de Musica y asimismo siempre se debe atender a los terminos mas naturales de cada qual.” (Rabassa, P., p. 511-512)

En una posterior “Advertencia general e todos los instrumentos antecedentes”, sintetitza el que ha escrit sobre el tractament dels instruments en particular alhora que reforça la idea que cal escriure la partitura general en el to real o de l’orgue amb l’excepció del grup d’instruments citats (xirimies, sacabutxos, clarins, trompes i timbales). També destaca que entre els instruments que ja no s’usen en aquell moment hi ha la tromba marina, instrument d’una sola corda, i que produeix un so semblant al del clarí.

Queda palès la contínua referència al so del clarí, primer diferenciant-lo de la trompa (aquesta té un so “fúnebre”) i posteriorment assimilant-lo al de la tromba marina.

“Advertencia General e todos los instrumentos antecedentes.

Todas las apuntes de dichos instrumentos se entienden naturales con el organo menos los expresados que son Chirimias, Sacabuches, Clarines, Trombas de Cassa y timbales, advirtiendole que faltan a explicar algunos otros que no son de los mas usados, y con explicarles generalmente bastara; [...] Tromba marina, este es instrumento de una cuerda y es mui semejante al tono de el Clarin.” (Rabassa, P., p. 513-514)

b. Francesc Valls: “Mapa armónico práctico” (1742)

El compositor Francesc Valls és l'autoritat musical més reconeguda internacionalment del Barroc català. Aquesta consideració es deu a la gran quantitat d'obra realitzada (misses, oratoris, villancets...) que ha estat molt considerada, així com en la seva activitat pedagògica i al corpus teòric sintetitzat en el *Mapa armónico práctico* (1742). De l'estudi biogràfic realitzat per diversos estudiosos, especialment Josep Pavia, es constata que encara no se sap del cert el lloc del seu naixement, el 1671 (Pavia Simó, J., 2001, p. 131-160). El 1688 va oposar per a mestre de capella de la parròquia de Santa Maria de Mataró. Sembla ser que va guanyar la plaça, però no va exercir com a tal. Posteriorment, va ser el mestre de capella de la Catedral de Girona. El 1696, va ser nomenat mestre de capella de Santa Maria del Mar de Barcelona i, posteriorment, a causa de la jubilació de Joan Barter, va ser nomenat, el 1709, mestre de capella de la Catedral de Barcelona, càrrec que mantindria fins a la seva mort el 1747.

Pel que fa al món de la composició a Barcelona (i potser a tot Espanya) el cas de la situació de Francesc Valls representa un fet insòlit i significatiu ja que va assumir la vinguda dels efectius musicals de la cort de l'arxiduc Carles en un context on la música tenia unes característiques molt consolidades que ja venien de l'època de la polifonia i la policoralitat. Aquest efectiu musical de l'arxiduc no suposa només instruments “nous” i quantitatius (oboès, fagots, altres instruments de corda...), sinó també noves maneres d'entendre la composició que Valls va saber interpretar, assimilar a la seva música i transmetre als seus alumnes.

Durant la Guerra de Successió, Valls, tal com va fer la societat barcelonina, va donar suport a l'arxiduc Carles, la qual cosa provocà que se li apliquessin diverses represàlies al retorn de Felip V. Com a conseqüència de l'estada de l'arxiduc Carles, es va relacionar amb la seva cort de música i especialment amb el mestre de capella napolità Giuseppe Porsile. Un element en la composició⁴⁹ de la *Missa Scala Aretina*, composta el 1702 (novena sense preparació, precedida d'una pausa), va causar una forta polèmica entre els més reputats mestres de capella hispànics del moment, cosa que va fer que tingués més projecció. Sobre el rerafons d'aquesta discussió hi ha hagut diverses interpretacions (Valls, F.; Pavia, J., Introducció p. 11).

Quan es va jubilar, Francesc Valls va deixar de compondre i es va dedicar a preparar i a escriure el seu tractat de composició, el *Mapa armónico práctico* (1742). En aquest tractat hi ha incloses una gran quantitat d'obres, i l'aprofita per continuar rebatent els atacs que havia rebut per les seves innovacions a la *Missa Scala Aretina*. És considerada una de les principals fonts teorico-pràctiques per al coneixement del Barroc espanyol. En el tractat, hi ha nombroses cites de compositors anteriors i contemporanis amb els corresponents exemples musicals. Aquest fet fa que el llibre es consideri com un resum de la teoria musical anterior a Valls. Es conserva un manuscrit, possiblement original, a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (íbidem, Introducció, p. 13).

Francesc Valls va tenir força alumnes, entre els quals destaquen Pere Rabassa i Domènec Terradelles (ib., Introducció, p. 12). A l'hora de fer una interpretació contemporània del tractat *Mapa armónico*, cal tenir en compte la cronologia d'aquest treball i el que s'ha exposat anteriorment de Pere Rabassa. Pere Rabassa, tot i que era més jove que Francesc Valls i haver estat deixeble seu, va redactar el seu tractat *Guia para los principiantes* potser cap al 1720, mentre que el *Mapa armónico* de Francesc Valls se suposa que va ser acabat poc abans de 1742, segons es desprèn dels estudis realitzats per Francesc Bonastre i Josep Pavia. Aquesta diferència de temps en la redacció de les dues obres fa que en tot allò que es refereix al tractament instrumental, Francesc Valls sigui més "modern" i proper als models europeus que Pere Rabassa.⁵⁰

⁴⁹ Una dissonància d'una novena sense preparació.

⁵⁰ Vegeu el cas dels instruments particulars de la polifonia, com són el baixó i els ministrers per part de Valls i Rabassa a Borràs, J., 2009, p. 101–126.

En el cas concret del clarí, Valls s'incorporarà a la teoria moderna procedent d'Itàlia d'escriure la trompeta amb el so real (tot i que comentarà altres tradicions com l'alemanya on encara s'escriu transportat) i s'abstindrà de fer determinades metàfores per referir-se a les característiques del so que Rabassa es veu obligat a fer. En aquest sentit sembla que Valls està molt al corrent de les noves tendències en la composició. Tot i això l'autor deixa molt clar que tot el que s'exposa en el tractat està destinat a l'àmbit litúrgic, on les veus són l'element imprescindible.⁵¹

En el seu mètode, en l'apartat on parla del *clarín*, ens escriu que aquest instrument, en la seva primera octava, no té les notes consecutives (no té totes les notes). A la segona octava, hi ha certes notes “problemàtiques”: el la⁴ és desafinat i l'interval de sol a do és alt quasi de mig to.⁵²

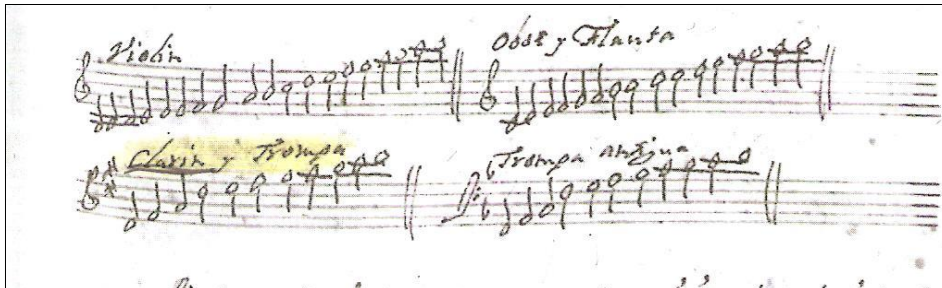
“El Clarin i la Trompa, como no tengan el primer diapasón de puntos consecutivos y el segundo pasando de Alamire sus puntos violentos, añadiendose a esto que su Diatesseron de Gsolreut casi es alto de un semitono ha de menester más cuidado, por lo dicho, su methodo de cantar, [...]” (Valls, F.; Pavia, J., p. 327-328)

Remarca que les composicions per a aquest instrument no passin de la dotzena nota, (començant a comptar des del re, la nota dotze és el la⁴) ja que si és més agut el so és violent i desagradable. En aquesta apreciació sobre la tessitura, coincideix amb Rabassa. Alguna vegada les composicions poden arribar a la nota quinze (començant a comptar des del re, la nota quinze és el re⁵) però ha de ser com a nota de pas i en passatges ràpids i sense tocar gaires compassos seguits; recomana dos o tres seguits d'una pausa per poder descansar. La nota re⁵ és de difícil execució i per tant no és una nota molt usual en les composicions per a clarí d'altres compositors de la mateixa època; només s'empra en comptades vegades.

⁵¹ “Todo lo que se ha dicho hasta aquí de la mezcla de instrumentos debe entenderse de la música que sirva para la Iglesia y principalmente de Latín: Quando sea sobre Romance, y mas si es para el Teatro tendrá mas campo el compositor para explayar el discurso y el buen gusto [...] En qualquier composición eclesiastica, o profana, hagase cargo el compositor, que lo principal de ella son las voces y que los instrumentos no son mas, que un adorno, que se le añade; y en este supuesto no aconsejo se siga la moda presente, que es empezar los instrumentos, con una introduccion, o apertura muy larga [...]” (Valls, F.; Pavia, J., p. 330-331).

⁵² Fet que es pot contrastar amb les actuals reproduccions de les trompetes naturals.

“[...] y amás de esto, que sus composiciones no pasen de la 12^a de los exemplos que van expressandos arriba por ser los demás puntos violentos y desapacibles al oido. Unas o otra vez podrá llegar hasta la 15^a pero que sea en música veloz y vaya el compositor con cuydado que no hayan de tocar muchos compases consecutivos, porque seria rebentarles y asi que no passe de dos o tres para que puedan descansar.” (Valls, F.; Pavia, J., p. 327-328)



Imatge 29. Registre de trompeta-clarí

Els instrumentistes disposen d'uns tonets (*tonillos*) per baixar de to l'instrument. Normalment estan en re, tonalitat en què es poden tocar passatges més ràpids. També poden posar l'instrument en mi i en do però, en aquest últim, no sona tan “festiu”, cosa que el diferencia de Rabassa ja que aquest no dóna cap prioritat d'estil o tonalitat per a la música amb clarins, sempre que es pugui executar. També és usual trobar-la en mi bemoll, que en aquest to és brillant i alegre. Sobre el tema de duo de trompetistes, Valls fa una reflexió ja que si bé normalment són dos els trompetistes que es troben, faltaria una tercera veu per a formar l'acord sencer.

“Estos dos instrumentos se pueden bajar de tono por lo qual sus tañedores tienen unos canutos del mismo metal que les encajan por tal efecto. De ordinario tocan siempre 11°. Tono punto alto por Dlasolre que es donde pueden correr mas: también pueden 12°. Tono por Alamire, pero si son dos pueden executar poco el compositor, por faltar la 3^a. También tocan un 11° tono por Gsolfaut, pro no es tan festivo: el termino natural de los mas sin aver menester canuto, es el b,mol de Elamire: y en algunos es el mismo Elami; lo que se trabajare por este será lo mas brillante y mas alegre: [...]” (Valls, F.; Pavia, J., p. 327-328)

Tal com s'ha comentat, l'autor evoca per a l'escriptura a la “italiana” en do (és a dir en la tonalitat real de la peça) i precisa que a Alemanya es fa transportat, tal com s'ha vist en el cas de Rabassa.

“[...] En los italianos la apuntacion es natural, mas los alemanes, los apuntan con clave de Gsolreut sin ningun sostenido, y con el cañuto, que le añaden vienen atocar punto alto de lo que pinta.” (Valls, F.; Pavia, J., p. 328)

Un dels recursos possibles dels instruments, en obres grans com misses, salms o motets, és la imitació i al final ajuntar-se tots fent un gran volum i si fos possible afegir-ne els timbals. La tonalitat dels timbals ve definida pels clarins en base a la tonalitat de la peça.

“Quando en una obra grande como Missa, Psalmo o Motete ademas de los violines, oboes y flautas se le añadan Clarines o trompas con distintos coros, podran todos imitarse con un mismo intento, o si no con diferentes intenciones, V.g. Violines y oboes una, los Clarines otra y las flautas otra, como si fuesen ecos de unos y otros que propiamente será un ingenioso coreado, y a lo ultimo unirse todos aun que sea unisonando los mas de ellos: y si con esta bulla de instrumentos, quisiere añadir los Timbales como el lugar sea espacioso, y grande, harán mucho mas juego. El temple de estos instrumentos se regula según los Clarines si ellos tocan por Dlasolre son el uno Alamire, y el otro Dlasolre quando la musica es 11º Tono punto alto, y sinó se pueden subir y baxar como quisieren.” (Valls, F.; Pavia, J., p. 330)

A continuació, per tal de poder analitzar i constatar el que manifesta Valls en el seu tractat sobre la trompeta (clarí), reproduïm uns fragments de les transcripcions de dues peces del tractat que inclouen aquest instrument. Totes dues peces tenen en comú una sèrie de factors com ara el tractament en duo, l'ús d'elements rítmics (amb agrupacions de semicorxeres), els efectes imitatius, l'ús d'aquest instrument en els finals, així com altres elements que anirem detallant en cada cas.

En l'obra *Filii Hominum*, es pot observar que la tessitura abraça del la³ al si⁴, i usa el si⁴ en passatges ràpids. També es remarcable l'ús del sol# i sol (natural), que per a trompeta en re és el fa# i el fa (natural); és a dir, que és el mateix harmònic, l'harmònic 11è, que per a aquest efecte de semitonia, tal com fa Fantini en el seu treball, escull una nota (no problemàtica). Aquest fet ens mostra que l'interpret en certs moments haurà de modificar l'afinació amb el llavi per adequar-la a fa# o fa (natural). També cal parar atenció en el fet que hi ha uns espais després de cada intervenció, per tal que l'executant pogués descansar. També, mirant la partitura general (transcripció pròpia completa inclosa a l'annex), s'observa l'ús de la trompeta fent un recurs imitatiu (imita la veu en certs passatges) i s'utilitza al final de la peça, tal com correspon a una obra de gran volum.

Composición sólo con Violines y Clarines

Mapa Armónico Práctico
Fili Hominum

Francesc Valls (1665 - 1747)
Transcripció: Carles Herruz

Largo

Clarín 1

Clarín 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

©Carles Herruz

Imatge 30. "Composición sólo con Violines y Clarines", transcrita per C. Herruz

En aquesta altra peça *In te Domini speravi* (que també s'inclou sencera en l'Annex 11), es poden observar certes característiques de l'escriptura per a trompeta, en aquest cas per a un executant expert. Pel que fa a la tessitura, aquesta se centra entre el re3 i el re5, és a dir que segons les seves indicacions deuria ésser tocada per un trompetista “amb certes habilitats” per fer les notes agudes. A més de l'ús del sol# (comentat en la peça anterior), també s'usa el do (natural), nota que per a trompeta en re resulta el si bemoll, que es troba dins de la sèrie harmònica. Aquest és un altre exemple de l'ús de la trompeta en efectes imitatius i en finals de gran volum, tal com s'observa en la partitura completa.

Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas

Mapa Armónico Práctico
In te Domine Speravi

Francesc Valls (1665 - 1747)
Transcripció: Carles Herruz

Largo

5

6

15

21

6

6

32

38

2

2

©Carles Herruz

Imatge 31. “Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”, transcrita per C. Herruz

- c. **Comparativa dels tractats de Cesare Bendinelli (“Tutta l’arte della trombetta”, 1614), Girolamo Fantini (“Modo per imparare a sonare di tromba”, 1638), Pere Rabassa (“Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica”, ca. 1726) i Francesc Valls (“Mapa armónico práctico”, ca. 1742)**

Pel que fa al treball de recerca anteriorment realitzat⁵³ s’han comparat els primers mètodes per a trompeta que es coneixen, el de Cesare Bendinelli (1614) i el de Girolamo Fantini (1638), amb els dos primers treballs de composició catalans on es parla de la trompeta, el de Pere Rabassa (1726) i el de Francesc Valls (1742). Tot i l’extemporaneïtat dels tractats, cal tenir en compte que Bendinelli i Fantini continuen essent les màximes “autoritats” en l’àmbit pedagògic i de tradició didàctica.

Se n’han extret els següents ítems:⁵⁴

- Context i agrupació
- Aspectes físics de l’instrumentista
- Tessitura de la trompeta
- Ús de notes fora de la sèrie d’armònics
- Ús d’efectes i ornaments
- Sordina
- Figures rítmiques
- Lligadures
- Transposició

D’on se n’han extret les següents conclusions:

- Ús, en tots els casos, del mateix instrument.
- Les trompetes apareixen en grup genèric (conjunt de 5 o 2 trompetes, en excepció d’algunes peces per a una trompeta sola).

⁵³ Vegeu HERRUZ PAMIES, Carles (2013). *El reflex dels mètodes de Trompeta Natural de Cesare Bendinelli i Girolamo Fantini en els treballs posteriors de Pere Rabassa i Francesc Valls: Fonts, Estratègies i Repertori*. Treball de recerca UAB.

⁵⁴ Per clarificar la comparativa hem volgut incloure un quadre comparatiu dels quatre treballs inclòs a continuació.

- En els mètodes catalans no hi consta, o desapareix, la tessitura greu (no més greu del do³).
- Es disposa de tonets per canviar la seva transposició.
- En els tractats catalans no es contempen notes fora de la sèrie d'harmònics, cosa que sí succeeix en els altres tractats.
- En els tractats catalans no s'especifica l'ús d'ornaments (trinats, mordents,...).
- En els tractats de Bendinelli, Fantini i Rabassa l'escriptura per a trompeta és sempre en do (encara que el so resultant sigui en un altre to), mentre que Valls sempre escriu en el to real i són els trompetistes els qui han de transportar en tocar.

Quadre comparatiu d'elements dels quatre tractats

	Cesare Bendinelli, "Tutta l'arte della trombetta" (1614)	Girolamo Fantini, "Modo per imparare a sonare di tromba" (1638)	Pere Rabassa, "Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica" (1726)	Francesc Valls, "Mapa armónico práctico" (1742)
Context i agrupació	Trompeta com a instrument principalment militar. Peces per tocar sol i peces per a conjunt de trompetes.	Militar i solista. Primera part del mètode, ús militar, peces per tocar sol. Segona part, 9 peces per a dues trompetes, 8 sonates per a trompeta i orgue i 70 composicions per a trompeta i baix continu.	A les agrupacions les trobem de dues en dues. S'usen les trompetes en tot tipus de música en els moments més naturals per a elles.	Normalment trobem les trompetes de dues en dues en les agrupacions.
Condicions de l'instrumentista	Constitució sana i posseir una bona dentadura i una bona respiració. Alguns són tartamuts per naturalesa, cosa que els causa problemes per articular.		No fer-los tocar molts compassos seguits, ja que cansa molt. Tocar passatges ràpids i notes curtes.	No fer tocar als trompetistes molts compassos seguits: dos o tres seguits de pausa per descansar.
Tessitura	Del do2 al la4.	Entre el do1 i el do5, i a vegades el re5. A les peces de trompeta i baix continu, la tessitura és més moderada, del do3 fins al la4, a vegades el si4.	Entre el do3 i el la4. Diferència entre dos registres: trompeta (del do3 al sol3), de la qual en diu que té un so "branco" i del clarí (del do4 al la4), del qual comenta que el la4 és desafinat i aconsella usar-lo en passatges ràpids i poc sovintejats. Alguns intèrprets "hàbils" poden tocar el la4, el si4 i el do5 (depèn qui ho hagi de tocar, es podran escriure aquestes notes).	(En so real) entre el re3 al re5. Aconsella no passar del La (12a nota). Alguna vegada les composicions poden arribar fins a la nota 15 (el re5) si és de pas i en passatges ràpids. Hi ha certes notes desafinades: el la4 i l'interval de sol a do és alt de mig to (en do).
Us de notes fora de la sèrie d'armònics	Si3.	La3, si3, re3, fa3, do#4, sol#4 i el fa4 s'usa indiferentment a vegades com a fa# i a vegades com a fa (natural). <i>Grosso, trillo i messa di voce.</i> Fa servir efectes sonors com l'eco.		Fa4 s'usa indiferentment a vegades com a fa# i a vegades com a fa (natural).
Us d'efectes i ornaments				El recurs més emprat és el de la imitació. En els finals de gran volum, si pot ser acompanyat de timbales.
Sordina		Ús de la sordina.		
Figuracions rítmiques		Patrons rítmics, grups de 2 o 4 semicorxeres, ritmes puntejats.		Patrons rítmics, grups de semicorxeres.
Lligadures		Ús de lligadures		
Transposició	Transportada (el trompetista lleigeix en do).	Transportada (el trompetista lleigeix en do).	Transportada (el trompetista lleigeix en do). Normalment les trompetes estan afinades en re, però els trompetistes disposen d'uns tonets per posar-se en do o en mib (on també s'haurà d'escriure la seva partitura transportada).	No transportada, so real. Normalment les trompetes estan en re, però els trompetistes disposen d'uns tonets per baixar de tonalitat, en mi en mi bemoll i en do.

Les característiques organològiques de la trompeta, o si més no del broquet, utilitzada pels quatre compositors són amb tota probabilitat diferents o en cas contrari es presenten llacunes d'informació que, de moment, no es poden resoldre.

L'argument principal és la tessitura greu que mostren alguns exemples dels tractats de Bendinelli i Fantini, on la nota més greu és el do³. Per als mètodes italians s'usa fins a una octava més greu, tot i que també s'ha de contemplar la hipòtesi que aquestes notes es fessin amb uns instruments més greus.

No obstant, Rabassa i Valls certifiquen la consolidació del model italià que es va produir en aquest àmbit després de Bendinelli i Fantini, on amb una sola modalitat d'instrument es defineixen els termes *clarino* (registre agut) i *trompeta* o *principale* (registre greu). Aquest fet és clarament diferenciat respecte de l'àmbit alemany on conviuen una gran varietat de models instrumentals.

Un element important és el fet de com s'escriu la música per a aquest instrument el qual prové d'èpoques anteriors a la formació de l'orquestra i, per tant, per la seva pròpia natura està en una afinació més alta. Si es parteix d'aquesta base, Bendinelli i Fantini no situen la trompeta dins de la seva relació amb l'orquestra però Rabassa ja la tracta com a instrument transpositor i Valls escriu les seves parts en to real, cosa que també reforça la idea d'adscripció a l'escola italiana. En la major part de les peces analitzades, com es veurà posteriorment, les parts de clarí s'escriuen en to real, tot i que hi ha alguna excepció. La major part de les peces són per a clarí en re tot i que n'hi ha alguna en do.

Els autors catalans incorporen els *tonets* propis de l'època per tal de tocar en diverses tonalitats i això pot deure's al fet d'executar un tipus de música que encara contempla un "ambient modal suspensiu" de la música litúrgica, que contempla tonalitats (o tons) que no es troben en altres formats musicals com ara l'òpera o la música militar. Si es té en compte que el diapasó dels orgues a principis del segle XVIII no era gaire coincident, la idea de l'ús dels tonets també queda justificada.

Finalment, i pel que fa a altres elements concrets d'execució, cal esmentar que Rabassa i Valls no fan cap referència a l'ús de les notes addicionals situades fora de la sèrie d'harmònics i es mostren molt prudents pel que fa a les habilitats dels instrumentistes.

Aquest fet es deu segurament que la naturalesa dels tractats és didàctica i adreçada als compositors i no als instrumentistes, tal com succeeix amb Bendinelli i Fantini. En el cas contrari trobem les peces analitzades en les quals sí hi trobem el “si natural”, nota fora de la sèrie d'harmònics, realitzable aquesta baixant amb el llavi el so de l'harmònic superior, aquest cas el do.

Respecte als patrons rítmics, Fantini i Valls els assenyalen amb precisió i a través d'uns models escrits mentre que Bendinelli i Rabassa sembla que ho supediten a l'ús de semicorxeres. Sorprèn que l'ús d'ornaments (trinats, mordents, etc.), molt justificat en l'obra de Fantini, no està tractat per cap altre dels autors. Tot i que, encara que no estigui anomenat en els tractats, s'executessin de totes maneres.

Tots aquests recursos, juntament amb la possibilitat de fer dinàmiques i grans efectes, porten a la conclusió que els quatre autors dels tractats analitzats tenen una concepció d'un executant molt especialitzat i que aquesta especialització contribueix d'una manera molt efectiva a la qualitat de la música i als efectius de cada context musical, tal com assenyala el mateix Valls a l'hora de relacionar la trompeta amb la “gran música”.

A través dels elements que s'han estudiat en aquest treball, molt centrat en aspectes interpretatius, s'entreveu que cal un estudi profund i sistemàtic sobre l'ús de la trompeta en l'àmbit geogràfic català. Cada element que s'ha tractat de manera directa o transversal (exemples musicals, tractats, inventaris i altres referències escrites) ho posa de manifest i es pot complementar amb el contingut del present treball.

4. REPERTORI

En aquest apartat del treball s'han analitzat alguns fragments de l'extens repertori on intervé la trompeta en el primer quart del segle XVIII a Catalunya. Aquests exemples tenen l'objectiu d'anar sistematitzant material i a més servirà per a una futura base de dades.

Durant aquest període es combina el repertori de tocs representatius de cada estament, com marxes, música de dansa i la música pròpia de les agrupacions de trompetes i tabals, tal com s'ha vist en les cites de Bendinelli i Fantini, amb la incorporació progressiva del grup de trompetistes en l'àmbit exclusivament musical, les mostres de repertori on s'integra dins d'altres grups instrumentals, amb corda, etc.

És evident que la incorporació de noves especialitats tècniques en aquests contextos va anar derivant cap a les altres habilitats (registre clarí, principal, etc.) i definitivament va provocar que aquest instrument ja als voltants de 1700 quedés incorporat, juntament amb d'altres, a l'orquestra.

Tot i que s'ha comentat en la introducció que la música d'aquesta època, sigui del gènere que sigui, té unes característiques estilístiques semblants, es pot parlar de música religiosa, la més representativa, i música profana. Com es veurà, la trompeta hi es present en els dos àmbits.

De cara a una millor comprensió de les diferències i similituds trobades en els quatre tractats citats de Bendinelli, Fantini, Rabassa i Valls, hem optat per l'elaboració d'un quadre comparatiu posant en relleu els diversos aspectes: context i agrupació; condicions de l'instrumentista; tessitura emprada; ús, o no, de notes fora de la sèrie d'harmònics; ús d'efectes i ornaments; ús, o no, de la sordina; figuracions rítmiques; ús de lligadures, i transposició de les partícules de trompeta.⁵⁵

⁵⁵ Vegeu pàg 107: Comparativa dels tractats de Cesare Bendinelli (*Tutta l'arte della trombetta*, 1614), Girolamo Fantini (*Modo per imparare a sonare di tromba*, 1638), Pere Rabassa (*Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ca. 1726) i Francesc Valls (*Mapa armónico práctico*, ca. 1742).

En segon lloc, ja entrant en l'apartat de la música religiosa, hem cregut essencial l'elaboració d'una sèrie de bases per a un establiment de **models funcionals** de la trompeta.

a. Bases per a un establiment de models funcionals de la trompeta

Recordem que en aquest treball s'ha presentat la incorporació de la trompeta en l'orquestra amb una doble vesant que alhora es retroalimenta: els tocs característics de la tradició trompetística s'incorporen al llenguatge de l'orquestra i alhora la trompeta incorpora elements que ja figuren en l'orquestra i provenen, en la majoria, de la imitació del cant. Abans d'establir unes tipologies concretes, podríem extreure uns elements comuns que avui en dia anomenem *idiomatisme* dels instruments.

Cal tenir en compte que aquesta música no es presenta mai d'una manera sola sinó que va acompanyada de textos i que aquests tracten temes relacionats a la simbologia associada a la trompeta (*Exaltación...; Pues hazen los cielos llamada...; In festo Corporis Christi...*). La relació simbòlica de la música que avui en dia ha derivat en la ciència de la semiòtica musical s'escapa dels objectius d'aquest treball i per tant es tracten de manera col·lateral. El que sembla evident és que la trompeta és un instrument essencial per descriure aquestes situacions de guerra, enaltiment, etc., i és òptima per establir contrastos entre els cors, diàlegs, melodies incisives, reiteracions, ecos, tensió rítmica, introduccions i finals de les obres amb gran intensitat sonora, entre d'altres, i amb l'ajuda de les timbales, que són el seu baix natural.

Les instruccions que dona Valls en el seu mètode constitueixen una descripció més que precisa sobre les possibilitats d'una o més trompetes en el context dels altres instruments a fi d'explorar les “diferentes intenciones “ del compositor:

“Quando en una obra grande como Missa, Psalmo o Motete ademas de los violines, oboes y flautas se le añadan Clarines o trompas con distintos coros, podran todos imitarse con un mismo intento, o si no con diferentes intenciones, V.g. Violines y oboes una, los Clarines otra y las flautas otra, como si fuesen ecos de unos y otros que propiamente será un ingenioso coreado, y a lo ultimo unirse todos aun que sea unisonando los mas de ellos: y si con esta bulla de instrumentos, quisiere añadir los

Timbales como el lugar sea espacioso, y grande, harán mucho mas juego.” (Valls, F.; Pavia, J., p. 330)

Del repertori analitzat, i tenint en compte el rol de la trompeta en cada context funcional, establím tres categories: una, trompeta solista amb orquestra i cors; dues, trompeta solista amb cantant solista i petit grup instrumental, i tres, trompeta a l’orquestra com a complement instrumental. Tot i que els elements són sempre compartits i costa molt situar una peça en una o altra categoria absoluta, definim aquests grups no pel fet que incloguin la trompeta sinó més aviat pel seu nivell d’activitat.

El **model 1** es defineix com un model on la trompeta, o trompetes, estan situades en un conjunt gran integrat per orquestra, cors i/o cantants solistes i on la trompeta, o trompetes, hi tenen un paper destacat. Normalment apareix un gran solo en la introducció i el final de la peça. També introdueix els diversos motius melòdics, sovint doblant els violins, reforça la intensitat sonora i interactua amb ecos.

En el **model 2** la trompeta interactua en una formació de cantant solista en un petit grup instrumental (violí 1, violí 2, en certes ocasions violó i acompanyament). També apareix en la introducció i grans finals i intervé en els solos compartits entre veu i instruments. S’utilitza en l’harmonia i la polifonia com una veu més instrumental o petit complement harmònic.

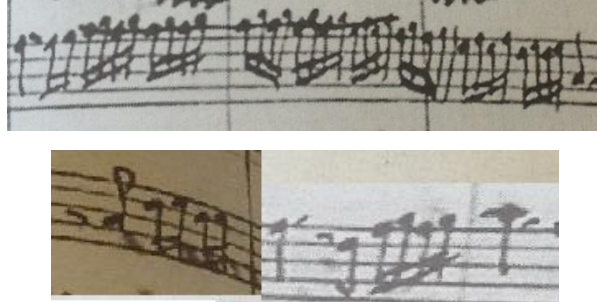
El **model 3**, que és el més ampli, és en el que la trompeta intervé en un context instrumental gran o petit sense cap solo desenvolupat, hi apareixen motius rítmics, suport de l’harmonia, finals de tuti, augment, en certs moments, de la intensitat sonora i presentació i conclusió de petits motius melòdics.

De manera esquemàtica ho podríem representar d’aquesta manera:

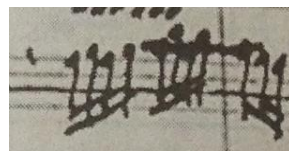
	CONTEXT INSTRUMENTAL I/O CORAL	SOLOS	INICI/FINAL	COMPLEMENT HARMÒNIC	ECOS	INTRODUCCIÓ MOTIUS MELÒDICS	REFORÇ INTENSITAT SONORA
MODEL 1	Gran	X	X	X	X	X	X
MODEL 2	Petit	X	X	X	X	X	X
MODEL 3	Ambdós		X	X			X

b. Patrons ritmicomelòdics emprats amb freqüència a les peces analitzades

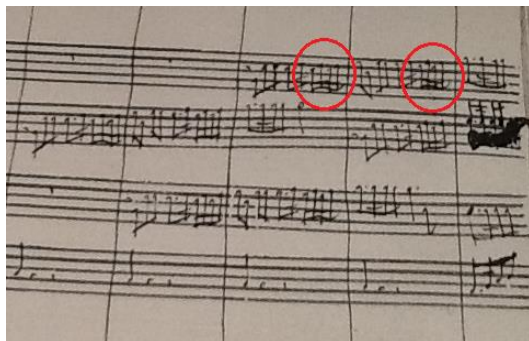
Grup de **quatre semicorxeres en notes consecutives** en el registre mig i agut:



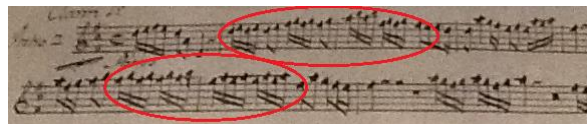
Imatge 32. “Composición solo con Violines y Clarines”. *Mapa armónico práctico. Filii Hominum.*
F. Valls



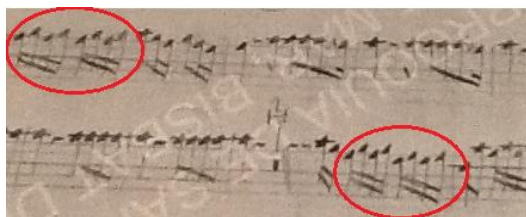
Imatge 33. “Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”. *Mapa armónico práctico.*
In te Domine Speravi. Francesc Valls



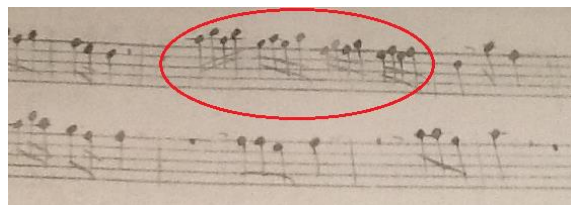
Imatge 34. *Villancico a la exaltación Felipe V.*
Anònim



Imatge 35. *Villancico a Sant Marçal.*
Salvador Laverni

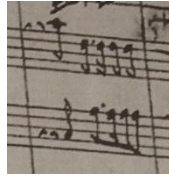


Imatge 36. Tono a Solo.
Pues hacen los cielos llamada de paz. Anònim

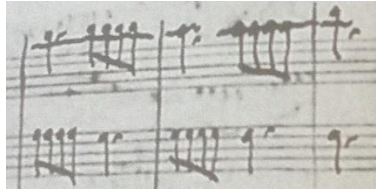
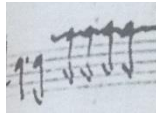


Imatge 37. *Benito en el Orbe triunfe.* Anònim

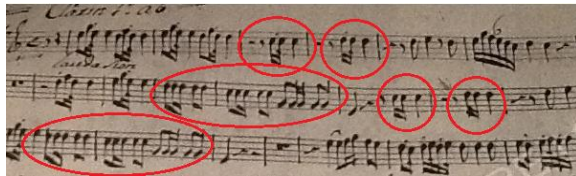
En tots els registres, però principalment en el registre greu, repetició de la **mateixa nota** en diversitat de ritmes. En alguns casos, grups de quatre corxeres, en d'altres corxera seguit de dues semicorxeres, i en altres combinacions rítmiques:



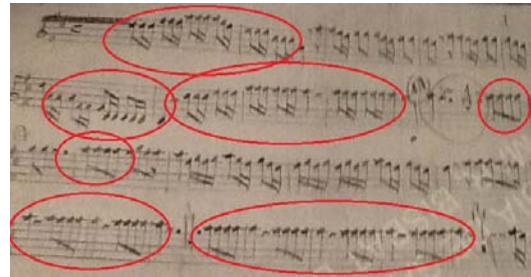
Imatge 38. "Composició solo con Violines y Clarines". *Mapa armónico práctico. Filii Hominum.* Francesc Valls



Imatge 39 i 40. "Composició a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas". *Mapa armónico práctico. In te Domine Speravi.* Francesc Valls

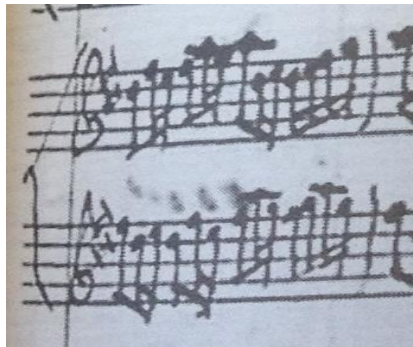


Imatge 41. *In Festo Corporis Christi. Lauda Sion.* Bernat Tria

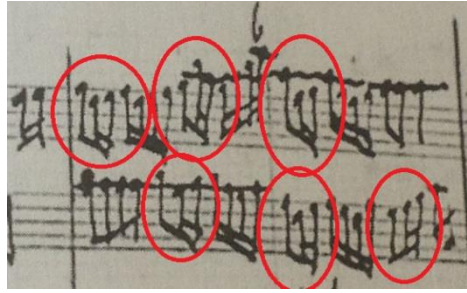


Imatge 42. Tono a Solo. *Pues hacen los cielos llamada de paz.* Anònim

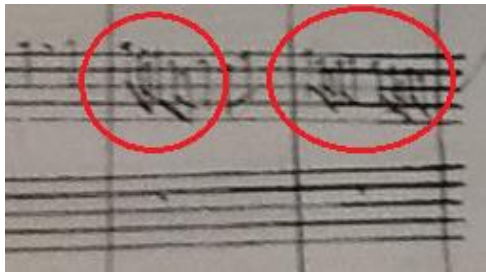
En totes les tessitures ús freqüent del ritme



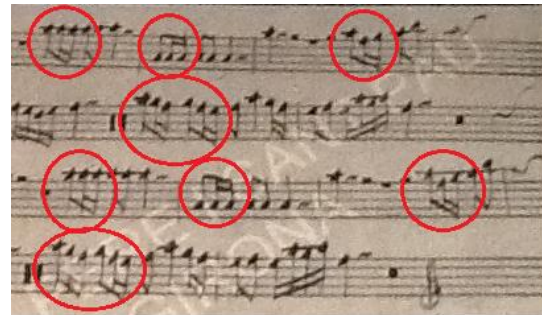
Imatge 43. "Composició solo con Violines y Clarines". *Mapa armónico práctico. Filii Hominum.* Francesc Valls



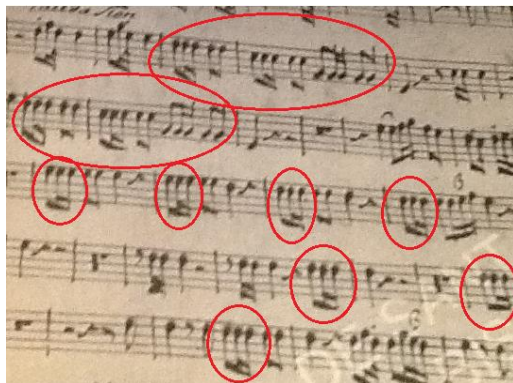
Imatge 44. "Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas". *Mapa armónico práctico. In te Domine Speravi.* Francesc Valls



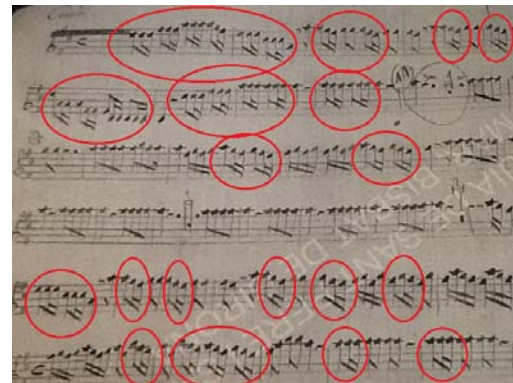
Imatge 45. *Villancico a la exaltación Felipe v.* Anònim



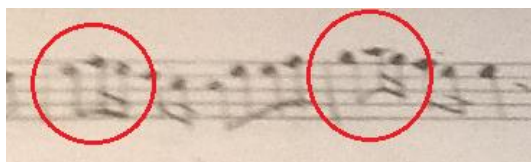
Imatge 46. *Villancico a Sant Marçal.* Salvador Laverni



Imatge 47. *In Festo Corporis Christi. Lauda Sion.* Bernat Tria

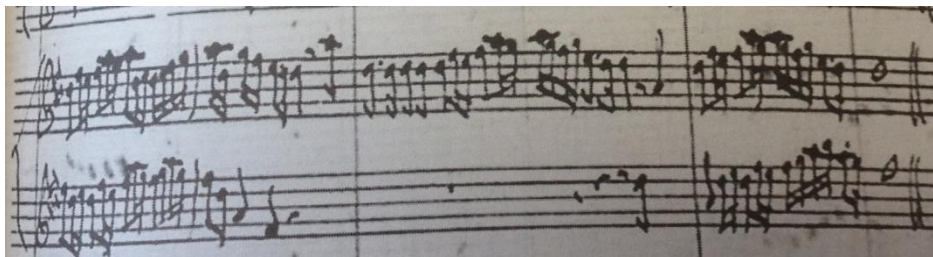
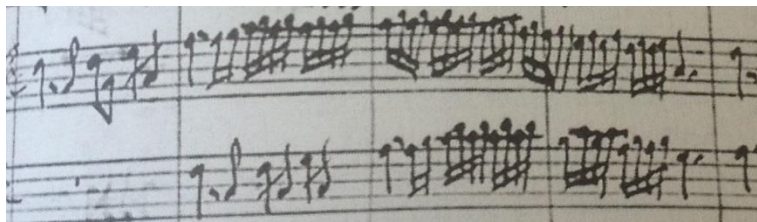


Imatge 48. *Tono a Solo. Pues hacen los cielos llamada de paz.* Anònim

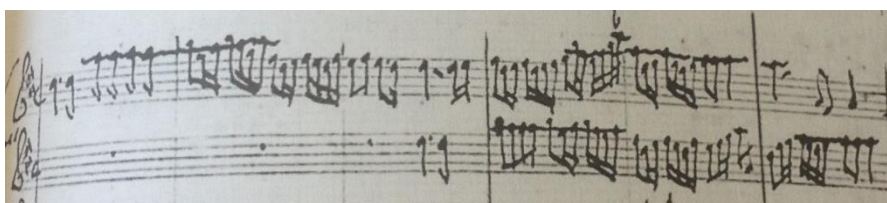


Imatge 49. *Benito en el Orbe triunfe.* Anònim

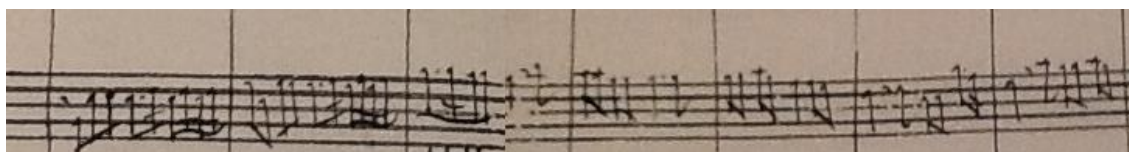
Els passatges **melòdics**, hi ha ús, en tots els casos, del **registre agut** (registre clarí), en detriment del registre greu, a causa, principalment, que les notes que en aquest registre es poden executar són consecutives i en canvi en la primera octava només es poden realitzar molt poques notes i molt separades (sol2, do3, mi3, sol4, sib4 i do4).



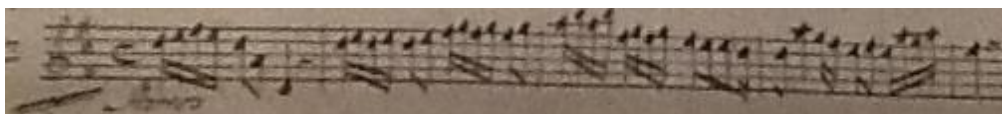
Imatge 50 i 51. “Composició solo con Violines y Clarines”. *Mapa armónico práctico. Filii Hominum.* Francesc Valls



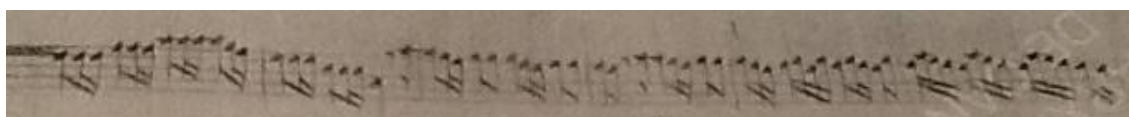
Imatge 52. “Composició a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”. *Mapa armónico práctico. In te Domine Speravi.* Francesc Valls

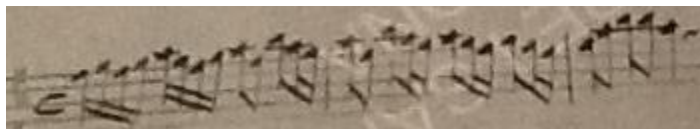


Imatge 53. *Villancico a la exaltación Felipe V.* Anònim

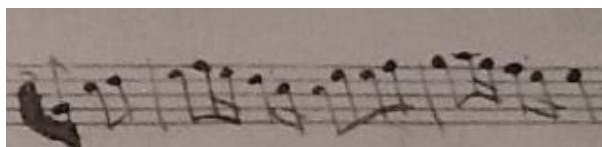
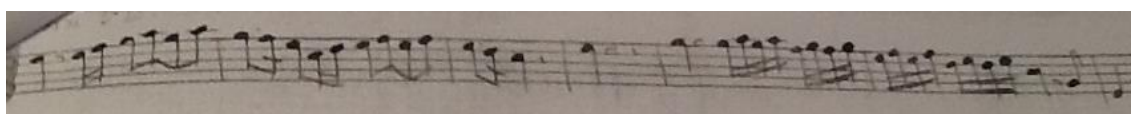


Imatge 54 i 55. *Villancico a Sant Marçal.* Salvador Laverni





Imatge 56, 57 i 58. Tono a Solo. *Pues hacen los cielos llamada de paz*. Anònim



Imatge 59. *Benito en el Orbe triunfe*. Anònim

c. Classificació del repertori triat

Per tal de poder tenir un major ventall d'exemples musicals per poder extreure'n les posteriors conclusions hem volgut destacar i analitzar diversos exemples de la música de Francesc Valls i, a més, exemples on la trompeta hi juga un paper destacat. Els elements que es destaquen en els models són els més prioritaris. Els exemples iv i v es relacionen amb la imitació de la veu humana. La *Missa Scala Aretina* té una importància especial per les dificultats que planteja. En aquesta classificació també s'hi inclou algun comentari que fa referència a la seva execució pràctica.

i. “Villancico a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono del rey de España” (1701), anònim

Aquest és el cas del manuscrit anònim escrit el 1701,⁵⁶ amb un solo de clarí molt elaborat i amb una línia melòdica pròpia. Obra per a 2 cors (1r cor: 2 tiples, alto i tenor; 2n cor: tiple, alto, tenor i baix), clarí, 2 violins, violó i acompanyament continu (BC. M. 699/22). Aquesta composició, a diferència de les escrites per Valls i també de totes les altres obres cercades, està escrita en la tonalitat de do major (normalment les obres per a trompeta ho estan en re) i per a trompeta en do. Aquesta peça s'inclouria dins del **model 1**, ja que està situada en un conjunt gran integrat per orquestra, cors i cantants solistes i on la trompeta hi té un paper destacat.

Tota la peça comença amb un fragment de trompeta amb acompanyament d'orgue. Seguidament, després de dotze compassos, hi intervenen els altres instruments. Tant en aquest primer fragment a “solo” com en el transcurs de l'obra hi apareix el si natural, nota que no pertany a la sèrie d'harmònics i que per tant ha de ser executada baixant, amb els llavis, la nota do, és a dir l'harmònic superior. Pel que fa a la resta de la peça, la trompeta dialoga constantment tant amb la resta d'instruments com amb les veus fent referència repetidament al motiu principal de la introducció.

⁵⁶ Inclòs íntegre a l'Annex 6 (no hi havia el text de les veus).



Imatge 60. *Villancico a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono del rey de España* (1701).
Anònim. Transcripció de Carlos Herruz

ii. **“Villancico a S. Marçal. Con Violines á 8. Astros que con vuestras claras luces” (primer terç del s. XVIII), Salvador Laverni**

Un altre exemple és el *Villancico a S. Marçal* de Salvador Laverni,⁵⁷ peça escrita el primer terç del segle XVIII i dipositada a l'arxiu de l'església Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar i composta per a dos cors (1r cor: Ti, T; 2n cor: Ti, A, T, B), 2 clarins, 2 violins, acompanyament als violins i acompanyament continu (CMAR: Au-502. Tipogràfic: 5/502). Les partitelles per a clarins estan escrites en to real, és a dir els trompetes en tocar hauran de transportar, seguint el mateix procés que el descrit en el mètode de Valls.

En aquesta obra escrita per a dos clarins en re, les dues veus de clarins, la major part del temps, estan separades l'una de l'altra per una tercera. Cal destacar que en moltes ocasions la veu de clarí segon empra el si natural, nota, com s'ha comentat anteriorment, que se situa fora de la sèrie d'harmònics. No sempre la veu de clarí primer està per sobre de la del segon; en algunes ocasions s'inverteix la tessitura, és a dir, el segon clarí està per sobre del primer. Aquesta obra, com l'obra precedent, també s'inclouria dins del **model 1**, ja que està situada en un conjunt gran integrat per orquestra, cors i cantants solistes i on la trompeta, en aquest cas dues trompetes, hi juguen també un paper destacat.

⁵⁷ Inclòs íntegre a l'Annex 7.

Villancico a S. Marçal

Con Violines a 8

Salvador Laverni

Transcripció: Carles Herruz

Astros que con vuestras claras luces

The musical score is arranged in six systems, each containing two staves. The first system is for Clarinet 1 (Clari 1) and Clarinet 2 (Clari 2). The second system is for Violin 1 (Cl. 1) and Violin 2 (Cl. 2). The third system is for Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2). The fourth system is for Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2). The fifth system is for Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2). The sixth system is for Clarinet 1 (Cl. 1) and Clarinet 2 (Cl. 2). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings (2 and 8).

2

Vilancico a S. Marçal

The musical score is arranged in six systems, each with two staves labeled Cl. 1 and Cl. 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, and fingerings (e.g., 2, 4, 7, 8).

System 1 (Measures 39-43): Cl. 1 starts with a rest, followed by notes. Cl. 2 plays a rhythmic pattern. Measure 43 has a '2' above the staff.

System 2 (Measures 44-48): Cl. 1 has a rest, followed by notes. Cl. 2 plays a rhythmic pattern. Measure 48 has a '2' above the staff.

System 3 (Measures 49-53): Cl. 1 has a rest, followed by notes. Cl. 2 plays a rhythmic pattern. Measure 51 has an '8' above the staff. Measure 53 has a '2' above the staff.

System 4 (Measures 54-58): Cl. 1 has the lyrics "Ve-nid y ve-reis" under the notes. Cl. 2 plays a rhythmic pattern. Measure 58 has a '2' above the staff.

System 5 (Measures 59-63): Cl. 1 has a rest, followed by notes. Cl. 2 plays a rhythmic pattern. Measure 63 has a '4' above the staff.

System 6 (Measures 64-68): Cl. 1 has a rest, followed by notes. Cl. 2 plays a rhythmic pattern. Measure 68 has a '7' above the staff.

Villancico a S. Marçal

3

Cl. 1
Cl. 2

92 13

Cl. 1
Cl. 2

109 5

Cl. 1
Cl. 2

118

Cl. 1
Cl. 2

124 4 12

Cl. 1
Cl. 2

145 2

Cl. 1
Cl. 2

155

4 Villancico a S. Marçal

163

Cl. 1

Cl. 2

3 15

3 15

183

Cl. 1

Cl. 2

10 10

198

Cl. 1

Cl. 2

2 2

201 Adagio

Cl. 1

Cl. 2

40 14 2

40 14 2

Desta fraqua

Desta fraqua

202

Cl. 1

Cl. 2

5 5

224

Cl. 1

Cl. 2

11 11

Villancico a S. Marçal 5

Imatge 61. *Villancico a S. Marçal*, Salvador Laverni. Transcripció de Carlos Herruz

iii. “**In festo Corporis Christi. Sequentia à 6 Con Violines. 2^a Pars. Lauda Sion salvatorem**” (segon quart del s. XVIII), Bernat Tria

Un altre exemple és l’*In festo Corporis Christi. Lauda Sion* de Bernat Tria,⁵⁸ una peça escrita el segon quart del segle XVIII pertanyent, també, a l’arxiu de l’església Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar i composta per a dos cors (1r cor: A, T; 2n cor: Ti, A, B), 2 clarins, 2 violins, acompanyament als violins i acompanyament continu (CMAR: Au-1124. Tipogràfic: 10/1124). En aquesta obra, que inclou també dos clarins en re, la part de trompeta està escrita en re, és a dir que en aquest cas el trompetista no ha de transportar ja que les notes escrites no són en el to real sinó en re. Els dos clarins estan separats entre ells, la major part del temps, per una tercera. No s’empren notes fora de la sèrie d’harmònics. I la tessitura no és especialmnt extrema, sinó que es troba en un registre mitjà i greu.

Aquesta peça es classifica dins del **model 3**, ja que la trompeta intervé en un context instrumental gran sense cap solo desenvolupat, hi apareixen motius rítmics, suport de l’harmonia, finals de tuti, augment, en certs moments, de la intensitat sonora i presentació i conclusió de petits motius melòdics.

⁵⁸ Inclòs íntegre a l’Annex 9.

In festo Corporis Chisti

Lauda Sion

Bernat Tria

Transcripció: Carles Herruz

Andante
Allegro

Clari en Re 1

Clari en Re 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 1

Cl. 2

The musical score is arranged in six systems, each with two staves. The first system is for Clarinet 1 (Clari en Re 1) and Clarinet 2 (Clari en Re 2). The subsequent systems are labeled Cl. 1 and Cl. 2. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and triplets. The tempo markings 'Andante' and 'Allegro' are indicated at the beginning. The piece is titled 'In festo Corporis Chisti' and 'Lauda Sion' by Bernat Tria, with a transcription by Carles Herruz.

2 *In festo Corporis Christi*

C1.1

C1.2

39

5

5

49

59

5

5

69

5

5

76

3

3

83

In festo Corporis Christi

3

Cl. 1

Cl. 2

90

96

103

109

115

121

128

Allegro

4

2

Imatge 62. *In festo Corporis Christi*. *Lauda Sion*, Bernat Tria. Transcripció de Carlos Herruz

iv. **“Tono per a J V i instr. Tono â Solo al Ntº de Xtº. Con Clarín Y Violines. Pues hazen los cielos llamada de paz”, anònim**

Aquesta obra suposa un exemple clar d’imitació de la veu humana.⁵⁹ En aquesta idea trobem diverses peces per trompeta i veu solista, on l’instrument i la veu creen un diàleg on la importància d’una i altra és la mateixa. El *Tono a Solo al Ntº de Xº. Con Clarín Y Violines. Pues hazen los cielos llamada de paz*⁶⁰ és una peça anònima escrita el primer quart del segle XVIII que també pertany a l’arxiu de l’església Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar i composta per a veu, clarí, 2 violins, violó i acompanyament continu (CMar: An-640. Tipogràfic: 14/640). En aquesta composició, escrita per a un clarí en re, les partícules estan en to real, és a dir que el trompetista haurà de transportar en tocar. S’hi emprà el si natural, nota fora de la sèrie d’harmònics.

Aquesta obra es pot incloure en el **model 2**, ja que la trompeta interactua en una formació de cantant solista en un petit grup instrumental (violí 1, violí 2, violó i acompanyament). També apareix en la introducció i grans finals i intervé en els solos compartits entre veu i instruments. Intervé en l’harmonia i la polifonia com una veu més instrumental o petit complement harmònic.

⁵⁹ Vegeu *supra* “Introducció de l’estil de la trompeta barroca”, capítol 1, apartat 2, fonts performatives i repertori.

⁶⁰ Inclòs íntegrament a l’Annex 8.

Tono a Solo a Nto de Xto. Con Clarin y Violines

Pues hazen los cielos llamada de paz

Anònim
Transcripció: Carlos Herruz

The musical score is written for Alto and Clarin. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial instrumental introduction. The second system begins with the vocal line (Alto) and the Clarin accompaniment, with the lyrics: "Pues ha - cen los cie - los lla - ma - da de paz pues ha - cen los cie - los la -". The third system continues the vocal line and Clarin accompaniment, with the lyrics: "ma - da de paz el mun-do que en gue - rra de som-bras es-ta centi-ne-las a - vi-sad y se - pa-a-mos de esta lla -". The Alto part is in a soprano clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The Clarin part is in a soprano clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the vocal line.

©Carlos Herruz

Tono a Solo a Nto de Xto. Con Clarin y Violines

ma-da la gra - n no - ve - dad la gra - n no - ve - dad
fuen - tes des - per - tad hom - bres des - per - tad que los cie - los ha - cen lla - ma - da de paz
flo - res des - per - tad av - ves des - per - tad sien ella se - tra - ta - mues - tra li - ber - tad
que fe - lici - dad - sien ella se - tra - ta - mues - tra li - ber - tad sien ella se - tra - ta - mues - tra
li - ber - ta - d mues - tra li - ber - tad.

Tono a Solo a Nto de Xto. Con Clarin y Violines

3

38

39

Coplas

43

44

49

50

Tristes mi - se - ros mor - ta - les -
 Las condi - ci - o - nes que viene -
 La pri - mera es que de - bajo
 se - guida es que asu - bajo

55

56

que en - ra ca - pa - ci - dad -
 a man - da - ros a - cep - tar -
 de sus man - da - tos vi - vays -
 por - que - no - vues - tro ad - mirais -

arro - ja - dos V - cap - ti - vos - el -
 que como es el veh - ce - dor - las -
 for - mando sua ve - yu - go - de diez - pre -
 pues os vie - ne con su sangria - los co - m - u - ni - ca - dos

Tono a Solo a Nto de Xto. Con Clarin y Violines

4 39

ve - ro - de a - da - n
le - ces da
cep - tos no mas
los a - tu -

os tie - ne el
es el que
de diez
los con

ye - ro de a - dan
lev - es da
no mas
a - tu -

Des - per - tad
Es - cu - chad
Re - pa - rad
Es - tu -

des - per - tad
es - cu - chad
re - pa - rad
es - tu -

que ya el
que to - das
que os pide
que oy - su

64

cie - lo mue - ve tra - ta -
na - ci - das son de
tri - bu - to que de
su a - ven - tu - ra

ta - dos de paz -
pie - dad
que os da
a - his - tar

que yael
que todas
que os
que oy

cie - na - lo mue - ve tra - ta -
na - ci - das son de
tri - bu - to que de
su a - ven - tu - ra

71

dos - de paz.
su - que - da.
llo que os da -
a - a - listar.

p

77

Imatge 63. Tono a Solo al Nto de Xto. Con Clarin Y Violines, anònim. Transcripció de Carlos Herruz

v. “**Benito en el Orbe triunfe... a S. Benito. Solo. Con clarines y violines**”, anònim

El segon exemple de peça on la trompeta dialoga amb una veu solista és *Benito en el Orbe triunfe.... a San Benito*.⁶¹ Aquí són dues les trompetes que interactuen amb la veu. Es tracta d’una peça anònima pertanyent a l’arxiu de la Biblioteca de Catalunya (BC. M 749/29). Composta per a veu solista (alto), 2 clarins, 2 violins i baix continu xifrat.

En aquesta obra, en re major, es pot observar com les parts de trompeta ja estan escrites per a ser interpretades amb trompeta en re i que els trompetistes en tocar no hagin de transportar (no estan escrites en to real). No s’empra cap nota fora de la sèrie d’harmònics.

Aquesta composició, com l’anterior, s’inclou també dins del **model 2**, ja que la trompeta, en aquest cas dues trompetes, interactuen en una formació de cantant solista en un petit grup instrumental (violí 1, violí 2, acompanyament). També hi apareix en la introducció i grans finals i hi intervé en els solos compartits entre veu i instruments. Intervé en l’harmonia i la polifonia com una veu més instrumental o petit complement harmònic.

⁶¹ Inclòs íntegre a l’Annex 12.

Benito en el Orbe triunfe ... a S. Benito
Solo con clarines y violines

Alto

Anònim
Transcripció: Carles Herruz

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are treble clefs with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the 'so esclatant' style.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is an alto clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are treble clefs with the same key signature and time signature. The music continues with the same complex rhythmic pattern. A vocal line is introduced in the middle staff, with lyrics in Spanish:
Be - ni - to en el or - be trium - fe
Tri - bu - te el Lau - rel co - ro - nas
al - mus a - rro - je del pe - cho
Es - to es el Sa - ca - ro
Es - to es el Sa - ca - ro

©Carles Herruz

Benito en el Orbe triunfante ... a S. Benito

2/16

16

22

D.C.

D.C.

Be - ni - to en el or - be trim - fe
 Tri - bu - te el Lau - rel co - ro - nas
 Li - mas á - tro - je del pe - cho
 El Sol fe - ce - de su ca - ro - ro
 Es eta - vos ti - ren del ca - ro - ro

Vi - va tan fuer - te a - dá - lid
 pa - ra su fren - te ce - nir
 que le a - lien - ten el vi - vir
 fe - san - do ya de lu - z

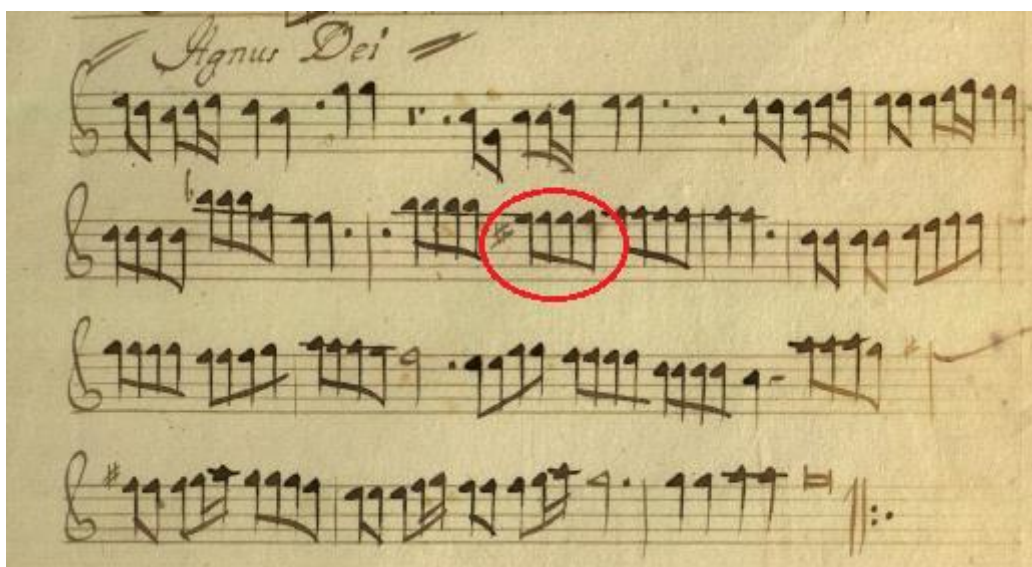
los e - le - men - tos
 y laa - zu - ze - naen - sus
 por que de Dios las fi -
 que a du - pli - ca - do
 que des - po - sos del trium -

to - dos pue - de su voz - re - pri - mir.
 ma - nos lo - gre mas be - llo ma - tiz.
 ne - zas no sa - be su a - mor cu - brr.
 es - puen - dor por fuer - ca se - na de ren - bir.
 fa - me - de - tro - fe - o - ran - de - se - r - bir.

Imatge 64. *Benito en el Orbe triunfante... a San Benito*, anònim. Transcripció de Carlos Herruz

vi. “Missa Scala Aretina”, Francesc Valls

De tot el repertori analitzat hi ha una peça que crida especial atenció, és la *Missa Scala Aretina* del compositor Francesc Valls (BC. M. 1489/1).⁶² La part de trompetes d'aquesta obra, afegida en posterioritat a la composició de l'obra del 1702, es contradiu amb l'exposat pel mateix autor en el seu tractat de composició (*Mapa armónico práctico*) anteriorment analitzat. En aquesta missa, escrita en re major i paper per als trompetes en do major és a dir interpretat amb trompetes en re (tot i que es conserva una altra part incompleta de clarí 1 escrita en to real), hi apareixen notes fora de la sèrie d'harmònics. Aquest fet no apareix en cap moment del tractat de composició. Es tracta de la nota sol#, possible de realitzar baixant, amb el llavi, el la. La resta de notes i passatges s'inclouen dins de la sèrie d'harmònics naturals d'una trompeta en re.



Imatge 65. Fragment de la *Missa Scala Aretina* de Francesc Valls

Un altre aspecte a destacar és l'ús de la nota fa natural. Tot i que en el tractat de composició només apareix el fa# com a nota possible de fer, el fa natural, el qual apareix a la partitura, només seria possible relaxant el llavi ja que el fa natural i el fa# se situen en el mateix harmònic. Aquesta nota apareix també en altres exemples musicals que analitzarem en aquest treball.

⁶² Agraïco al trompetista i estudiós Guy Ferber que en el seu moment em va fer observar les dificultats que comportaven les obres esmentades i la seva suposició que eren destinades a uns trompetistes concrets. Entrevista personal 6/11/2015.



Imatge 66. Fragment de la *Missa Scala Aretina* de Francesc Valls

Per aquests aspectes i d'altres, es constata que les parts de trompeta d'aquesta obra presenten un cert grau de dificultat només executable per uns trompetistes amb certes habilitats i experiència ja que, a més de les esmentades notes fora de la sèrie d'harmònics, la tessitura general és força aguda.

Sembla ser que aquest tipus d'obres, com l'abans esmentada *Il più bel nome* d'Antonio Caldara,⁶³ amb l'ària de trompeta com a principal font en aquest treball, varen ser executades pels trompetistes⁶⁴ arribats amb l'arxiduc i que deurien tenir certes estratègies i habilitats individuals per poder realitzar notes fora de la sèrie d'harmònics, fet que ja es coneixia en l'època de Fantini,⁶⁵ i prou capacitat tècnica per executar peces com les abans esmentades. Aquest fragment que s'exposa de *Il più bel nome* mostra l'ús d'aquestes notes.



Imatge 67. *Il più bel nome: Aria 39 con Trombe e Istromentri*

En aquest treball es contempla l'elaboració d'una base de dades (eina personal de recerca i ubicació de repertori que pretén ser una aportació per a tothom qui estigui interessat en la música per a trompeta a Catalunya del segle XVIII) on s'hi inclouen obres per a clarí i

⁶³ Vegeu pàgina 91-92.

⁶⁴ Sembla ser que aquests trompetistes vinguts amb l'arxiduc Carles van marxar amb ell quan aquest va deixar Barcelona el 27 de setembre de 1711 per dirigir-se a Frankfurt on va ser coronat emperador. La seva esposa Elisabet Christina va marxar cap a Viena el 19 de març de 1713 i durant aquest temps sembla ser que ja no va disposar d'aquesta part de l'efectiu instrumental.

⁶⁵ L'any 1634 Pierre Bourdelot, un metge francès amic de Mersenne, va escoltar a Itàlia un concert de trompeta i orgue a càrrec de Girolamo Fantini i Girolamo Frescobaldi i va constatar amb gran sorpresa que "es podien executar diverses notes entre els harmònics". Immediatament ho comunicà per carta al seu amic i teòric Marin Mersenne, que en aquell moment estava preparant *Harmonicum libri*, la versió original en llatí del tractat *Harmonie universelle*.

obres en què no hi ha clarí però hi surt el seu nom en el títol, fent un buidatge dels catàlegs dels *Inventaris dels fons musicals de Catalunya* i fent recerca a l'arxiu de la Biblioteca de Catalunya.

5. LA TROMPETA A L'ÒPERA A CATALUNYA

Després de la Guerra de Successió, la represa de l'activitat teatral es va retardar fins al final del 1717, per tornar a tenir, en paraules de Roger Alier, “el caràcter provincià i sense cap prestigi, de la mà d'espectacles en castellà, comèdies i balls”. A partir del 1729, la vida teatral barcelonina va guanyar en intensitat i qualitat. La música escènica hi va tornar de la mà de les sarsueles a la italiana, amb José de Nebra, *De los hechizos del amor, la música es el mayor*, més coneguda per l'abreujat títol de *La música es el mejor*, així com amb *Eurotas y Diana, El músico por amor...* Aquestes peces, representades entre el 1728 i el 1731, rebien el nom de ‘sarsuela a la italiana’, per ser, d'una banda, declamades en castellà, però, de l'altra, com les òperes serioses italianes, amb moltes escenes cantades i una temàtica freqüentment mitològica (Alier, R., p. 67).

L'òpera estrictament italiana va tornar a Barcelona amb motiu de la visita de la infanta Maria Antònia, duquessa de Savoia, el 4 de maig de 1750. Ho va fer de la mà d'*Il maestro di musica*, Pietro Auletta. Des de 1750, a més de l'habitual temporada de teatre, va fer-se una temporada anual d'òpera, de manera alternada.

La producció operística posterior als anys 30 s'escapa del marc cronològic d'aquest treball, però citarem l'activitat posterior per veure com es consolida la figura del *clarino*. El repertori alternava òpera seriosa i bufà. En el cas de Barcelona l'òpera sempre ha estat un fenomen estrictament italià, no sembla que hi hagi cap referència d'òpera francesa, a tenor del fet constatat que la quantitat d'òperes bufes va ser de més del doble del de serioses. La primera funció operística de la qual hi ha constància és la del 30 de maig de 1750, quan s'hi va estrenar *El estudiante a la moda*, amb música de diferents autors.

Activitat operística on el teatre esdevingué la porta d'entrada a Espanya de nombrosos autors musicals que portarien per primer cop a Espanya obres de Porpora, Galuppi, Pergolesi, Cimarosa, Gluck, Mozart, Salieri, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, etc. alhora que van aparèixer compositors catalans que van incidir en l'evolució del gènere líric. Domènec Terradellas (1713-1751) va ser escolà i probablement deixeble de Francesc Valls a la Catedral de Barcelona. Amb 19 anys, viatjà a Nàpols, on estudià al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo amb Francesco Durante. La seva última òpera i

alhora la més interessant, va ser *Sesostri, re d'Egitto*,⁶⁶ de 1751, que va representar a Barcelona l'any 1754 una companyia italiana, i va ser considerada la primera òpera d'autor català estrenada a Catalunya. Dins una línia semblant, Josep Duran (Barcelona?, segle XVIII-Barcelona?, c. 1791) també s'emmarca en aquesta tradició napolitana. Considerat el segon autor català en estrenar una obra a Catalunya el 1760, *Antigono*.

Hem de partir de la base que qui programava al Teatre Principal era un empresari, que contractava companyies. En el cas dels compositors catalans, la seva idoneïtat era l'homologació que els donaven aquestes companyies forànies. Per a l'obtenció de més dades de les activitats dutes al Teatre de la Santa Creu, el llibre de comptes de 1752-53 ens proporciona força informació. La nòmina de músics ens dóna la composició exacta de l'orquestra habitual del teatre durant aquesta temporada. La formaven dotze violins, una *violeta*, dos oboès, dos trompes, una viola, dos contrabaixos i un clarí: vint-i-un músics en total, més un timbal que actuà en les 54 funcions que en requerien un. Per altra banda, els dies de determinades òperes s'hi afegien un nombre de músics que no es pot determinar amb claredat (els comptes diuen 118, comptant, sens dubte, no les persones, sinó el total de jornals).

⁶⁶ En la instrumentació s'hi inclouen dos clarins.

<i>Músicos Diarios</i>		Libras de arditos	
Bielines	À Dionisio Cabañes	284 u 13 § 4	
	À Salvador Rexach	237 u 14 § 7	
	À Joseph Aiguaserosa	142 u 6 § 8	
	À Rafael Feliu	142 u 6 § 8	
	À Ramon Marçal	114 u 7 § 6	
	À Francisco Conti	114 u 7 § 6	
	À Carlos Conti	114 u 7 § 6	
	À Pedro Viñas	114 u 7 § 6	
	À Francisco Font	114 u 7 § 6	
	À Juan Bayona	114 u 7 § 6	
	À Miguel Viñas	5 u 5 §	
	À Balthasar Casas	10 u 17 § 6	
	Violeta	Eudalt Palaudarias	142 u 6 § 3
	Obues	Ignasio Bofill	125 u 1 § 8
Juan Suirach		114 u 7 § 6	
Trompas	Rodulfo Sisclar	124 u 1 § 8	
	Pablo Font	114 u 7 § 6	
Baxos	Francisco Torner, contrabajo	256 u 13 § 9	
	Pablo Vida, biola	237 u 14 § 7	
	Francisco Casamur, contrabajo	142 u 6 § 3	
Clarín	Nicola Bardi	63 u §	
 <i>Músicos Extraordinarios</i>			
Por 118 músicos que se emplearon en los días que se recitaron las óperas de Alexandro, Ladidona [sic] y Cayo Mario, al respecto de 2 pesetas cada uno		76 u 15 §	

Imatge 68. Llistat de la plantilla orquestral del Teatre de la Santa Creu el 1752-53 (Alier, R., p. 121)

En un següent llistat de la plantilla orquestral datada de l'any 1766, es constaten petites diferències pel que fa al nombre de músics. Aquesta orquestra és més reduïda que la de l'any 1752, només hi ha un contrabaix, en lloc de dos, i té menys violins i també hi manca el clarí, però tal vegada era només la d'acompanyament, per a obres de teatre, *tonadillas*, sainets, etc. i possiblement s'incrementava amb alguns instruments no fixos.

«Contrabaix	Miquel Ribas	5 ½ rals
Viola	Joseph Dalmau	4 »
1er. Violí	Joseph Fiori	10 »
1er. [sic] violí*	Anton Busquets	7 »
Violí	Joan Baptista Soler	4 ½ »
»	Jaume Ribas	3 »
»	Pere Curtí	3 »
»	Joan Ginesta	3 »
»	Salvador Racoloti	3 »
»	Pere Ginesta	3 »
»	Ramon	5 »
Trompa	Joseph del Palau	4 »
»	Joseph Peña **	?
Obuè	Joseph Xuriach	4 »
»	[en blanc]	4 »
Violeta	Joseph Peña **	5 »
		68 rals.»

Imatge 69. Llistat de la plantilla orquestral del Teatre de la Santa Creu el 1766 (Alier, R., p. 340)

En els llibres de comptes, hi apareix una altra indicació sobre l'orquestra relativa a la que es formava per als balls de màscares. L'orquestra del **ball de màscares del Carnestoltes** de 1766 estava formada per un grup de violins (disset) acompanyats aquí per quatre clarins i tres músics classificats sota l'epígraf "baix" –això, el 1752, era format per una viola i dos contrabaixos (Alier, R., p. 286)–.

A banda de l'òpera i els balls de màscares també trobem la trompeta en la formació que acompanya diverses composicions de "**l'Acadèmia dels Desconfiats**"⁶⁷ (1700–1705). Un exemple el trobem en l'obra de Francesc Valls *Iter philosophi. Academia a 4 con instrumentos* composta per a 2 soprans, alt i tenor, 2 oboès, fagot, **2 clarins**, 2 violins i baix continu. Aquesta peça, de la qual no se'n conserva el text i està inclompleta, es troba a l'arxiu de la Biblioteca de Catalunya (BC. M. 1687/7).

⁶⁷ L'Acadèmia dels Desconfiats era una institució aristocràtica del mateix estil que les que hi havia a França i a Itàlia. L'Acadèmia tenia per objectiu fomentar una cultura elitista entre l'aristocràcia dirigent catalana del naixent segle XVIII. A tal fi, organitzava vetllades per dissertar sobre temes diversos, ja fossin filosòfics, morals, literaris, històrics, etc.

6. DICOTOMIA CLARÍ-CLARINET

A Barcelona existeixen referències al clarinet durant el segle XVIII. En força ocasions els diferents autors anomenen a aquest instrument també amb el nom de clarí.⁶⁸ Aquest fet molt freqüent tant en escrits com en partitures pot causar certa confusió amb l'instrument que es tracta a la tesi, és a dir amb el *clarí*, entès, com ja hem vist anteriorment, com a registre agut de la trompeta.

En els diversos textos on es parla de clarí es pot deduir si és o no el clarinet gràcies al context del text. Un exemple és el text on es parla de l'examen de mestria del torner Salvador Xuriach, en què es pot deduir clarament pel context, i per l'ofici de Xuriach, que quan parla de clarins es refereix a clarinets i no a la trompeta.

“Lo qual Salvador Xuriach y Bofill és padrinejat per Jaume Serra, individuo del mateix gremi y ha portat per son examen un baxó y fos clarins [sic] del to de C solf. Ut so és lo baxó de fusta de blada y los clarins [sic] de fusta de boix ab sinch claus, lo qual examen, vist y reconegut per los sobre dits examinadors, ha trobat ésser idoneo, y per concegüent que, dit Salvador Xuriach y Bofill és habil per exercir dit ofici de torner y respecte del que per son examen ha pagat quatre lliuras dos sous moneda barcelonesa, so és tres lliuras un sou per la entrada de mestre y una lliura un sou per la exida de fadrí, que és lo que deuen per sa mestria pagar los que són fills de mestres [...]”⁶⁹

Un altre exemple es troba quan, en el dietari del Baró de Maldà, parla del mateix Salvador Xuriach i l'anomena com a músic d'oboè, fagot i “clarí” primer de la Catedral. En aquest cas és de suposar, donada la naturalesa dels altres instruments que executava Xuriach, que el clarí es referia al clarinet i no pas a la trompeta.

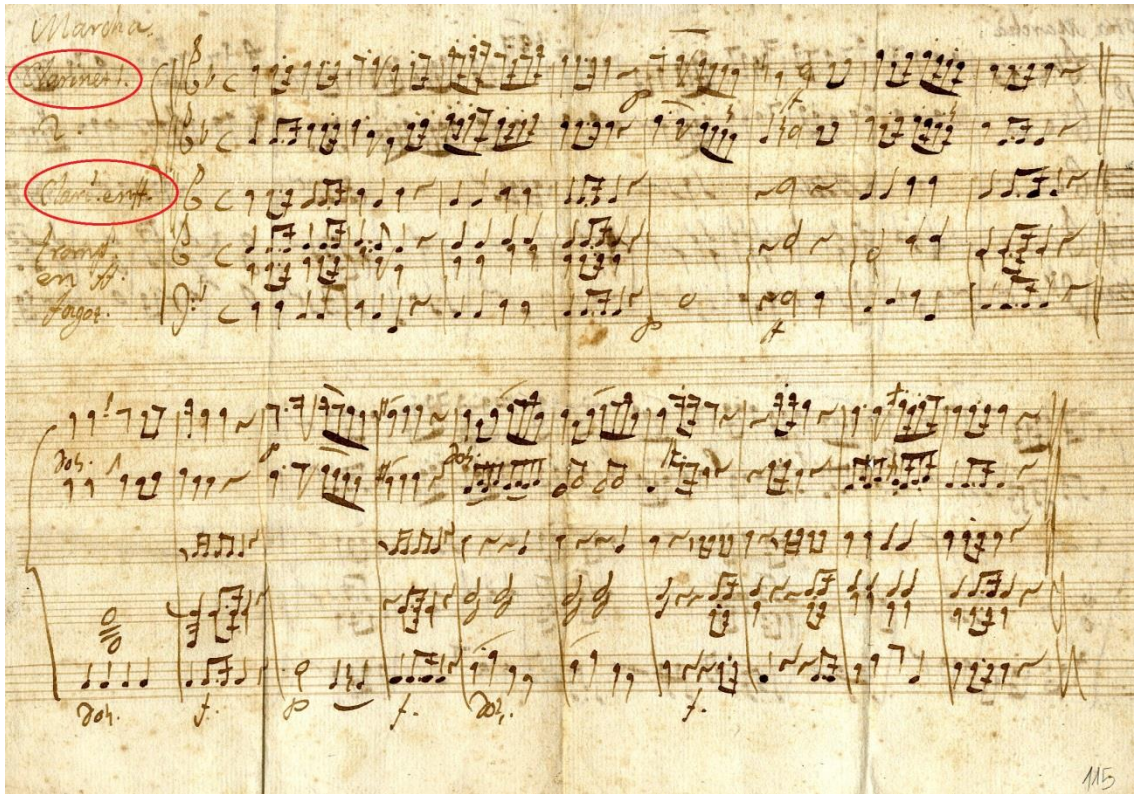
⁶⁸ L'origen del mot *clarinet* ve de la semblança de timbre d'aquest instrument amb el registre agut de la trompeta, el *clarí*.

⁶⁹ AHPB, Josep Francisc Mas i Vidal, *Manual 1787*, fols. 108r-109v: Vegeu: BORRÀS i ROCA, Josep (2001). “Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona”. A: *Revista Catalana de Musicologia*, 2001, p. 93-156, i també: RECHE, José i GARCÍA, Oriol (2012) *Las Lluhidas academias de musica una aproximació a la professió de músic a la Barcelona de finals del segle XVIII a través de les acadèmies comentades pel Baró de Maldà i l'estudi del clarinet Xuriach MDMB 1568*. Barcelona: “[s.n.]” 2012.

Un altre cas és el de trobar el nom de clarí a les partitures en què no es pot intuir pel context literari si es tracta del clarinet o no. Aquest és el cas, per exemple, de dues peces, *Marcha* i *Otra marcha*, que es troben al Museu de Vilafranca del Penedès pertanyents a l'arxiu de la comunitat de preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès, datades, per Josep M. Vilar (p. 124), el 1750-60. En aquestes ocasions, per discernir si el nom de clarí es refereix al clarinet o a la trompeta, s'hi ha d'observar la partitura. Com ja hem detallat anteriorment, la trompeta només pot fer una sèrie de notes, la de la sèrie d'harmònics naturals i, en certes ocasions puntuals, alguna nota fora d'aquesta sèrie. És per aquest motiu que es pot establir si una peça és per a trompeta o no.

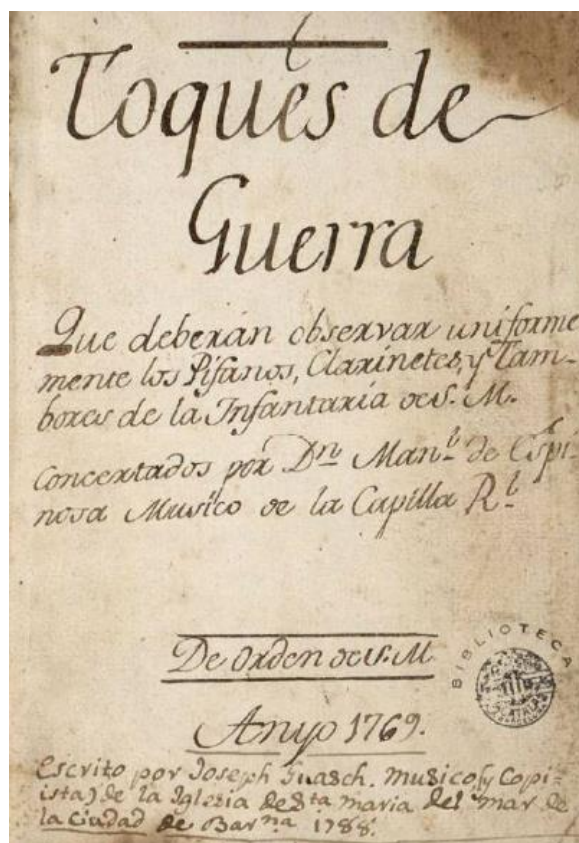
En aquestes dues peces que van ser estudiades pel Dr. Josep M. Vilar,⁷⁰ compostes per a dos clarinets, clarí, dos trompes i fagot, podem afirmar que la part que s'indica com a clarí, que en aquest cas és per a clarí en fa, podria ser interpretada amb trompeta ja que les notes que hi apareixen són notes de dins de la sèrie harmònica natural. La part de clarinets, escrita per a clarinets en do, conté notes fora de la sèrie d'harmònics naturals i per tant impossibles, o molt difícils, d'interpretar amb la trompeta. Per la qual cosa es pot deduir que el mot *clarinet* en aquest cas és realment un *clarinet* i no un *clarí*.

⁷⁰ *Marcha* i *Otra Marcha*. Museu de Vilafranca del Penedès. Arxiu de música de la comunitat de preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès. Ms. 115 f.1.



Imatge 70 i 71. *Marcha* i *Otra Marcha*. Museu de Vilafranca del Penedès. Arxiu de música de la comunitat de preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès. Ms. 115 f.1

En aquest mateix sentit també trobem peces on per la seva naturalesa s'escauria per a trompeta però que estan escrites per a clarinet. Aquest fet ens indica l'estret lligam entre aquests dos instruments. També existeixen els *Toques de guerra*⁷¹ de 1769. On s'observa la paraula “clarinetes” i tot i que podrien estar tocats amb trompeta, degut a la seva tessitura aguda, tot fa pensar que eren executades amb clarinets.



⁷¹ <http://www.palaumusica.cat/tresorsbiblioteca/cat/pasacalles02.html>

Toques de guerra: Manuel Espinosa de los Monteros (Andújar, c. 1730-Madrid, 1810) és l'autor d'aquests “tocs de guerra” destinats a regular els moviments dels soldats de la infanteria reial des del toc de diana fins al toc de retreta. Espinosa fou oboïsta de l'orquestra de cambra dels reis d'Espanya Carles III –que va regnar de 1759 a 1788– i Carles IV. Va succeir Gaetano Brunetti com a director de la Cambra Reial i, posteriorment, des del 1766 fins a la seva mort va formar part de la Capilla Real.

Aquest manuscrit conservat a la Biblioteca de l'Orfeó Català i enquadrat en pergamí, és una còpia d'aquesta edició; la va fer un músic de Barcelona, Joseph Guasch (“músico y copista de la Iglesia de Santa María del Mar”, com indica la primera pàgina). Presentat en forma de partitura per dues parts de “clarinetes”, dues parts de “pifanos” i una part de tambor, conté 15 peces titulades *La Generala*; *La Asemblea*; *La Vandera o tropa*; *La Marcha de fusilleros*; *La Granadera*; *El Alto* (solament per a tambors); *La Retreta*; *El Vando*; *La Llamada*; *La Missa*; *La Oración* (tambor sol); *La Orden* (tambor sol); *La Fagina*; *La Diana*; *El Ataque, carga o calacuerda*. La part de tambor, escrita amb una gran precisió rítmica, també indica diversos tipus d'atac.



Imatge 72 i 73. Toques de Guerra: Manuel Espinosa de los Monteros. Biblioteca de l'Orfeó Català

7. ICONOGRAFIA DE LA TROMPETA

Són diverses les imatges on es pot veure la trompeta en múltiples situacions, cosa que ens permet fer-nos una idea de quina era la seva forma i context sonor on s'emprava. Anteriorment, als segles XIV i XV, els exemples on es pot observar la trompeta sembla ser que aquesta correspon a un patró iconogràfic concret ja que apareix en moltes tipologies de quadres concrets. Per exemple, és corrent trobar trompetes en quadres que representen el camí al calvari o altres aspectes de la passió de Crist, o en mans d'àngels músics a la coronació de la Verge, etc. Tot i aquest representatiu nombre d'elements iconogràfics sobre l'instrument durant aquests segles, s'ha de tenir present el fet que aquests responguin a una tipologia d'instrument més aviat "idealitzat", i amb clares referències simbòliques, en lloc del corresponent a la realitat d'aquell temps. Tot i això se'n pot extreure una idea de la funció majestuosa i heràldica de l'instrument durant els segles XV, XVI i posteriors.

Quan es tracta dels segles XVII i XVIII, sembla ser que les aparicions iconogràfiques de la trompeta disminueixen. Tot i això en aquestes fonts s'observa una trompeta més concreta, és a dir, no només fent funcions representatives i heràldiques sinó en les activitats de la vida quotidiana on aquesta hi intervé. Aquest és el cas d'aquest primer exemple on s'observen els trompetes damunt un cavall participant en una cavalcada.





Imatge 74 i 75. *Trompeters a la festa dels argenters*. Francesc Via, 1677.
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Garcia, A, et al., p. 116)

Un altre cas a comentar és el fet de trobar, al costat d'altres instruments, una mena de trompeta, o trompa doblegada, d'unes mides molt reduïdes. Aquest instrument recorda molt a l'anteriorment citat, la trompeta corbada en re construïda per H. Pfeifer a Leipzig el 1697 i a les, encara emprades, trompes de postilló.⁷² En qualsevol cas, es tracta d'un instrument de la família de vent-metall que apareix, tal com s'observa a les imatges, en el grup de ministrils. Les seves característiques sonores serien les mateixes que hem comentat anteriorment en referència a l'ús dels harmònics naturals, és a dir que empra les notes naturals. Això fa pensar que la música que interpretaven les agrupacions on hi apareixia aquest instrument sonava d'una manera concreta: els altres instruments tocaven totes les notes i la trompeta doblegada, o trompa reduïda, reforçava la música amb les notes que corresponien als harmònics naturals; podria ser com a suport del baix, en els casos que aquest coincidís amb les notes que aquest instrument pot fer, o fent altres intervencions. Cal dir que sembla que aquest instrument no porti cap mena de bomba de recanvi, és a dir que la peça a interpretar, per tal que aquest instrument hi pogués intervenir, hauria d'estar en una mateixa tonalitat.

⁷² La trompa de postilló és un instrument de senyals, d'aquí el nom de postilló, encara amb aquest ús. La seva associació iconogràfica amb el servei de correu és molt coneguda.



Imatge 76. "La xocolatada". Plafó ceràmic català, 1710 (fragment).
Museu de Ceràmica de Barcelona



Imatge 77. Músics Corpus Barcelona, 1769, Joan Amat



Imatge 78. Rajoles catalanes de músics (segles XVII-XIX)⁷³

⁷³ Conjunt de rajoles de les dites d'arts i oficis que van ser donades a l'Orfeó Català en una data desconeguda i que estan emmarcades en tres plafons compostos per nou peces cada un.

CONCLUSIONS

De la informació analitzada es constata que a Barcelona, i per extensió a Catalunya, la trompeta al segle XVIII no va ser un instrument “nouvingut” ja que procedia d’una tradició secular. L’indicador més important és la creació l’any 1459 de la Confraternitat de Sant Bernat, que agrupava tots aquests trompetistes i era presidida pel trompeta de la ciutat. El fet que va existir una associació que regulés l’exercici professional demostra la rellevància i la continuïtat de l’ús d’aquest instrument. Les agrupacions de trompetes i tabals formaven part del paisatge sonor quotidià, era habitual el fet de trobar un grup de trompetes en els esdeveniments de l’època (crides, anuncis, processons, entrades reials...). En efecte, la trompeta des del segle XIII a Catalunya estava lligada als monarques (i a l’alta aristocràcia). Aquests són els agents més importants a l’hora de consolidar les formacions de trompetes i l’alta qualitat dels trompetistes. En són prova les evidències que en el seu moment va demostrar Higini Anglès, i que s’esmenten en el treball.

En aquest estudi es ressalten les dues funcions que adquireix la trompeta entre els segles XVII i XVIII: la **trompeta simbòlica** i la **trompeta melòdica**. Aquest és el punt més rellevant de l’estudi de l’ús de la trompeta ja que no podem diferenciar clarament uns exemples sonors netament simbòlics o melòdics més enllà de la voluntat social que aquests esdevinguin així. En aquest treball s’anomena *simbòlic* la trompeta que fa bàsicament la funció de crida, i *musical* la que té intencionalitat d’intervenir en el context musical. Històricament el discurs musical adapta exemples d’altres contextos per incrementar aquesta voluntat dins la música, i és en aquest trànsit i en aquesta voluntat que els sons associats a les crides i a les presentacions de solemnitats esdevenen “musicals” segons la voluntat de qui intervé en la composició. Així ho van fer Monteverdi i els compositors del seu entorn integrant el grup de trompetes en les òperes més importants. Molt probablement el grup de metalls, trompetes i sacabutxos, que intervé en les celebracions musicals de la festa de Sant Jordi de la Generalitat, concebien els mateixos tocs amb una o altra funció, tot i que en els *Dietaris de la Generalitat* es descriu amb evidència la seva intenció musical. En aquest sentit, la gran riquesa de referències de trompeta que mostren els *Dietaris* i el *Llibre de les solemnitats* són d’una riquesa excepcional i deixen pistes d’aquestes dues funcions ja que, sovint, els trompetes tocaven

al costat d'altres instruments i alhora també queden molt definides les seves funcions predilectes d'intervenció en les crides, anuncis, processons, entrades reials, etc.

Comparat amb altres contextos, és molt important, pel seu nombre, el grup de trompetistes “a sou” de la Generalitat que, tot i ser molt variable, va dels nou als dotze instrumentistes als quals s’hi ajunten el gran nombre de trompetistes independents que també actuaven pel seu compte o per encàrrec de les institucions i que s’agrupaven de manera definitiva a la processó de Corpus Christi.

Al tombant del segle XVIII la trompeta adquireix un nou espai professional a partir de la seva incorporació a les principals esglésies dels país, tal com s’ha vist de manera especial en el *Villancico, a 12, a la exaltacion de Felipe Quinto en el trono de Rey de España* (1701), que es podria considerar com a primera mostra solística de trompeta a Catalunya i que a més requereix unes habilitats instrumentals consolidades. A banda de les esglésies, la trompeta té un lloc destacat en les funcions teatrals i es consolida en les formacions ja existents de caràcter civil i militar, que esdevenen més nombroses.

Sens dubte s’ha de tenir en consideració la vinguda de l’arxiduc Carles d’Àustria amb els seus músics militars i de capella. La seva influència va suposar un canvi en els nous dissenys musicals que van fer variar els seus elements funcionals i van comportar, com a fet destacat, l’aparició de nous instruments i instrumentistes altament especialitzats en “altres” maneres de tocar. En el cas de la trompeta, o clarí, aquest factor qu es deia és molt important perquè l’arxiduc va incorporar un grup de trompetistes d’elit que va intervenir activament en la música operística i religiosa però que va abandonar el país a la fi de la Guerra de Successió. Si ho comparem amb la **continuïtat** d’altres instruments “nous” com oboès i fagots, es veu una diferència notable en el cas de la trompeta ja que ens han quedat uns testimonis d’exemples musicals molt destinats a una praxi d’unes persones concretes i que un cop passat aquest període no es va mantenir aquest nivell d’exel·lència. Les parts de trompeta, que Francesc Valls va incorporar a la *Missa Scala Aretina* durant l’estada de l’arxiduc, són l’exemple més evident de les habilitats executives que ja no es mostren en el posterior tractat de composició *Mapa armónico práctico* (c. 1742), on s’evidencia una pràctica més conservadora. En el transcurs del segle XVIII, i molt especialment en l’època de Carles III, la trompeta s’anirà consolidant definitivament en aquests llocs mencionats, a l’estil d’una ciutat mitjana europea.

Tot i això hi ha un altre element molt important. És el fet que dos compositors destacats de la Catedral de Barcelona escriuen tractats de composició que defineixen molt bé no només el rol de la trompeta sinó el punt de partida derivat de la pràctica musical del moment. Es tracta del de Pere Rabassa, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica* (c. 1726,) i el de Francesc Valls, *Mapa armónico práctico* (c. 1742).

Si es considera internacionalment que els mètodes de Cesare Bendinelli i Girolamo Fantini descriuen les característiques tècniques, d'execució i d'aplicació dels recursos derivats de la tradició oral i escrita dels instruments de metall (especialment trompetes i trompes), els tractats de Pere Rabassa i Francesc Valls recullen, fidelment, aquesta tradició i el seu desenvolupament posterior, ja que relaten el mateix procés organològic i descriuen característiques funcionals idèntiques, tot i que la música queda centrada en l'àmbit litúrgic hispànic de la primera meitat del segle XVIII.

D'entrada, tant Rabassa com Valls inclouen la trompeta com un instrument que pertany a un "grup" de metalls i que es toca de manera col·lectiva amb els timbals. Concretament aquest grup el formen les trompetes i les trompes i queda desmarcat d'un altre instrument de vent-metall: el sacabutx. Aquest grup de trompetes i trompes en el cas dels dos autors del segle XVIII es descriu com a conjunt que té una sèrie d'instruments en afinacions agudes i greus. Tots dos tractadistes tracten la trompeta com a clarí i la relacionen amb la trompa amb el fet que es tracta del mateix instrument en una tessitura diferent: funciona de la mateixa manera, té els mateixos harmònics i presenta les mateixes dificultats. El mateix criteri es dona amb el fet que la trompeta es toca en agrupacions de dos o més trompetistes, al marge de les peces susceptibles per a ser tocades per a un sol instrument. Pel que fa al sacabutx, l'altre instrument de metall plenament utilitzat en la música policoral del segle XVIII, Rabassa l'ubica dins del conjunt de ministrers i el desvincula completament dels instruments precedents, mentre que Valls evoca per la desaparició d'aquest grup de ministrers.

Un element essencial en aquest treball ha estat esbrinar si hi ha algun referent de la construcció d'aquests instruments en aquest període de temps. De moment els resultats semblen indicar que, fins a finals del segle XVIII, els instruments eren adquirits en altres

indrets ja que en la documentació dels gremis, on s'hauria de regular l'exercici de construcció de trompetes i altres instruments de metall, no hi consta cap referència. Tot i això hi ha un cas excepcional que és el del primer constructor documentat, Narcís Coll (primera referència al 1784); constructor de clarins i trompes, instruments tots ells que requereixen d'una important tradició constructiva i que potser va ser adquirida en algun altre indret que encara no es coneix. No obstant aquesta manca d'informació hi ha un element organològic que queda definitivament documentat: es tracta de la **sordina**. Si bé aquest element d'amortització del so és present en els tractats europeus, la seva documentació i referència en un ús funcional és excepcional a Catalunya i potser únic fins al moment.

Les mostres de repertori estudiades del clarí/trompeta són molt variades i recullen totes les funcions estàndard que es coneixen a centreeuropa, com són l'acompanyament, l'acompanyament a duo com a suport harmònic i, en alguns casos, fent la melodia i peces a "solo". De fet, en aquest treball s'han establert unes tipologies funcionals que responen a models europeus vigents, cosa que demostra que el seu rol estava en sintonia amb la praxi internacional del moment. La trompeta intervé en tots els contextos musicals ja siguin civils o religiosos, en l'òpera o en la música militar. En moltes ocasions els "solos" o parts més destacades estan pensades per a certs trompetistes rellevants. No obstant això, en aquest treball s'han definit unes "tipologies" (tres) en funció del rol que ocupa aquest instrument.

El present treball és un intent de sistematitzar elements històrics, documentals, organològics i de repertori del món clarí a la Catalunya de la primera meitat del segle XVIII. És evident que cal prosseguir en aquesta línia de recerca, integrar-la a altres ja existents sobre instruments musicals i incorporar-hi elements transversals de participació i comunicació com són la base de dades que es presenta.

BIBLIOGRAFIA I SITOGRAFIA

ALIER, Roger (1990). *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. ISBN 8472831655.

ALTENBURG JOHANN, Ernst (1975). *Trumpeters and kettledrummers art 1795*. The Brass Press. ISBN 0-914282-01-8.

ANGLÈS, Higiní (1935). *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Volum 10 de la Biblioteca de Catalunya. Publicacions del Departament de Música, UAB. ISBN 8487006809.

BALLESTER GIBERT, Jordi (1990). “Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón”. A: *Revista de Musicologia*. vol. XIII, núm. 1, p. 123-202.

BALLESTER GIBERT, Jordi (1993). “Iconografía musical en la pintura gòtica catalano-aragonesa”. A: *Revista de Musicologia*, vol. XVI, p. 1-15.

BALLESTER GIBERT, Jordi (2004). “Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI”. A: *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II, p. 53-61.

BALLESTER GIBERT, Jordi (2006). “Music in the sixteenth-century catalan painting”. A: *Music i art*, vol. XXXI, p.134.

BALLESTER GIBERT, Jordi (2008). “An unexpected discovery: the fifteenth-century angel musicians of Valencia cathedral”. A: *Music in art*, vol. XXXIII, p. 11-20.

BALLESTER GIBERT, Jordi (2010). Inventaire de peintures catalanes du XVI^e siècle à sujets musicaux: *Écoles et traditions régionales (2ème partie), revue française d'organologie et d'iconographie musicale*. CNRS Editions, p.199-214.

BARCLAY, Robert (1996). "The art of the trumpet-maker. The Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg". A: *Early music series*, vol. 14, p. 9-83.

BATE, Philip (1972). *The trumpet and trombone: an outline of their history, development and construction*. London: E. Benn, p. 7-14. ISBN 0-510-36411-X.

BENDINELLI, Cesare (1614). *Tutta l'arte della trombetta*. Edició a cura de TARR, Edward. Suïsa: Bim, 2011. ISBN 978-2-88039-030-3.

BERNARDINI, Laura (2009). *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*. Tesi doctoral, Milà.

BERNOULLI, Wilhelm (1973). "My collection of historical brass instruments and drums". A: *Brass Bulletin*. 1973, 5/6, p. 85-92.

BONASTRE, Francesc (1999). "El segle XVII a Catalunya: perspectives musicològiques". A: *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. 4, p. 109-112.

BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (coordinadors) (2009). *Història crítica de la música a Catalunya*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. ISBN 978-84-490-2589-1.

BORRÀS, Josep (2001). "Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona". A: *Revista Catalana de Musicologia* [en línia], p. 93-156.

BORRÀS, Josep (2009). *El Baixó a la Península Ibèrica*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

CARRERAS BULBENA, Josep-Rafel (1902). *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbiittel a Barcelona y Gerona*. Barcelona.

HERVERT, Trevor; WALLACE, John; SARKISSIAN, Margaret; MYERS, Arnold; BARCLAY, Robert; POLK, Keith; DICKEY, Bruce; TARR, Edward; HIEBERT, Thomas; DUDGEON, Ralph; BEVAN, Clifford; WILLS, Simon; EASTOP, Phillip; EVANS, Robert; DEAN, Roger (1997). *Brass instruments*. The Cambridge companion. ISBN 9780521565226.

CASADEMUNT FIOL, Sergi (2011). “La Capella Reial de Carles III a Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la Guerra de Successió (1705-1713)”. A: *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IV, p. 81-100.

CASARES RODICIO, Emilio (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE. ISBN 84-8048-306-7.

DAUVERNÉ, François (1991). *Méthode pour la trompette (1857)*. París: International Music Diffusion.

Dietaris de la Generalitat de Catalunya (1411-1713)

DOWNEY, Peter (1983). *The trumpet and its Role in Music of Renaissance and Early Baroque*. Tesi doctoral, Universitat de Queen de Belfast. Vol. I, p. 61-65.

FANTINI, Girolamo (1638). *Modo per imparare a sonare di tromba*. Frankfurt, Daniel Vuastch. Edició a cura de TARR, Edward. Suïssa: Bim, 2009. ISBN 978-2-88039-022-8.

GARCIA ESPUCHE, Albert; BORRÀS ROCA, Josep; PELLISA PUJADES, Joan; DOLCET, Josep; MAS GARCIA, Carles (2009). *Dansa i música. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. ISBN 978-84-9850-145-2

HERRUZ PAMIES, Carles (2013). *El reflex dels mètodes de Trompeta Natural de Cesare Bendinelli i Girolamo Fantini en els treballs posteriors de Pere Rabassa i Francesc Valls: Fonts, Estratègies i Repertori*. Treball de recerca UAB.

IFMuC: Inventari dels Fons Musicals de Catalunya: <http://ifmuc.uab.cat/?ln=ca>

ISUSI FAGOAGA, Rosa. “Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su guía para principiantes. A: *Revista de musicología*. Vol. XX, 1, p. 401-416.

JAY ROSEBORROUGH, Andrew (2010). *The modern pedagogical potential of the baroque natural trumpet*. Tesi doctoral, University of Miami.

KENYON DE PASCUAL, Beryl (2005). “Brass instruments and instrumentalists in the Spanish royal chapel from late seventeenth to mid-eighteenth centuries”. A: *Brass music at the cross roads of Europe: the low countries and contexts of brass musicians from the renaissance into the nineteenth-century*. STIMU, p. 69-83.

KREITNER, Kenneth (1992a). “Ministrels in Spanish churches, 1400-1600”. A: *Early music*, p. 533-546.

KREITNER, Kenneth (1992b). “The city trumpeter of late-fifteenth-century Barcelona”. A: *Musica disciplina*, vol. 46, p. 134-167.

KREITNER, Kenneth (1995). “Music in the Corpus Christi procession of fifteenth-century Barcelona”. A: *Early music history*, vol. 14, p. 153-204.

LAMAÑA, Josep M. (1970). “Los instrumentos musicales de la dinastía de la Casa de Barcelona”. A: *Anuario musical*, vol. XXIV, CSIC, p. 91-97.

Llibre de les solemnitats (1424–1719)

MARSAL RIERA, Martí (2009). “Narcís Coll. Mestre de trompes i clarins”. A: *Revista Musical Catalana*, núm. 291, p. 4-6.

MERSENE, Marin (1636). *Harmonie Universelle, contenant La Théorie et la Pratique de la Musique*. Facsímil, París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique Sebastien Cramoisy, 3 vol., 1986.

PAVIA SIMÓ, Josep (2001). “La capella de música de la seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls (2-6-1747) fins l’any 1755”. A: *Anuario musical*, vol. 56, CSIC, p. 131-160.

PAVIA SIMÓ, Josep (2005). “La capella de música de la seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765). A: *Anuario musical*, vol. 60, CSIC.

RABASSA, Pere (1724). *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*. Facsímil a cura de BONASTRE, Francesc; MARTÍN MORENO, Antonio; CLIMENT, Josep (prol.). Barcelona: UAB, 1990.

RAVENTÓS, Jordi (2006). *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: Les entrades reials (segles XV-XVIII)*. Tesi doctoral. Director Doctor Ramon Pelinski, Universitat de Girona. Dipòsit legal: GI10072006

RIFÉ SANTALÓ, Jordi (1997). “La música en Girona durante la visita del archiduque Carlos de Austria”. A: *Revista de Musicologia*. Vol. XX, 1, p. 331-341.

RIFÉ SANTALÓ, Jordi (2004). “La música al palau de la comtessa de Barcelona durant el govern de l’arxiduc Carles d’Àustria a Catalunya (1705-1714)”. A: *Revista Catalana de Musicologia*. 2004, núm. II, Societat Catalana de Musicologia, p. 131-143.

ROBLEDO, Luis; KNIGHTON, Tess; BORDAS, Christina; CARRERAS, Juan José (2000). *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., p. 172 – 186. ISBN 9788438103708.

ROSA MONTAGUT, Marian. (2004). “Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)”. A: *Anuario musical*. CSIC, p. 85-114.

SOMMER-MATHIS, Andrea (1996-1997). “Entre Nápoles, Barcelona y Viena: Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII”. A: *Artigrama*. Universidad de Zaragoza, núm. 12, p. 45-77.

SMITHERS, Don L (1973). *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721. Baroque european trumpet-makers and their instruments*. London: Dent, 1973. ISBN 0460039911

TARR, Edward (2008a). *The Art of Baroque Trumpet Playing, Vol. 1*. Alemaya: Schott. ISBN 9783795753771.

TARR, Edward (2008b). *The Trumpet*. Arizona: Hickman. ISBN 344410149X

VALLS, Francesc; PAVIA, Josep (1742). *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de música*. Facsímil. Barcelona: Colección Textos Universitarios. CSIC, 2002. ISBN 978-84-00-08068-6.

VILAR, Josep M. (1991). “Sobre la música barroca per a Xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior”. A: *Cuadernos de sección: Música*, 5.

WALTER HILL, John (2008). *La musica barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Akal. 2008. ISBN 978-84-460-2515-3.

LLISTAT D'IMATGES

	Pàgina
Imatge 1. Sonata, la part de clarí de la qual està escrita per C. Bendinelli	24
Imatge 2. <i>Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines del Palacio de Aranjuez</i> . Francesco Battaglioli (c. 1725-c. 1790)	28
Imatge 3. Trompeta de Bendinelli (Accademia Filarmonica de Verona)	30
Imatge 4. <i>Questa con le voce del Clarino perfette</i> . Manuscrit del mètode de Bendinelli de 1614, pàgina 54	34
Imatge 5. Fragment del mètode de Bendinelli	36
Imatge 6. Notes usades al mètode de Fantini	41
Imatge 7. <i>Decima ricercata detta la Brancadoro</i> . Encerclat, lligadura de quatre negres	42
Imatge 8. Exemple de trompeta natural	51
Imatge 9. Trompetes naturals més representatives que es conserven	53
Imatge 10. Trompeta encara usada per la cavalleria francesa de Lluís XIV (1638-1715)	54
Imatge 11. Trompeta de cavalleria alemanya, usada durant els segles XVI i XVII	54
Imatge 12. Trompeta de cavalleria, en re i en mi bemoll, usada fins a finals del segle XVIII	54
Imatge 13. Trompeta corbada en re per H. Pfeifer, Leipzig, 1697. Grassi Museum, Universitat de Leipzig. Destruïda durant la Segona Guerra Mundial	54
Imatge 14. Trompeta natural en re (llarga) i trompeta natural en fa (curta)	55
Imatge 15. Una clara representació del clarí la podem veure a la Catedral de Pamplona (retaula del segle XV de Caparros). Un àngel toca un petit anafil amb els dits de les dues mans perfectament col·locats sobre els forats de l'instrument	58
Imatge 16. Trompeta bastarda (da tirarsi)	60
Imatge 17. Trompetes i timbalers de l'escola italiana de Felip II durant l'enterrament de Carles V celebrades a Brussel·les el 29 de desembre de 1558	61
Imatge 18. <i>Constructor de trompetes al seu taller</i> . Christoph Weigel. Regensburg, 1698	63
Imatge 19. <i>Els instruments del taller de construcció</i> . <i>Encyclopédies de Chaudronnier</i> de Diderot i Alembert. París, 1765	63
Imatge 20. Detall d'una campana de trompeta de Johann Wilhelm Haas, Nuremberg, 1700	64
Imatge 21. Trompeta feta per Anton Schnitzer I, Nuremberg, 1581	65
Imatge 22. Trompetes fetes per Jacob Steiger, Basilea, 1578	65

Imatge 23. Trompeta “menor”	67
Imatge 24. Trompa de caça de N. Coll, datada l'últim quart del s. XVIII, feta de llautó. Exposada al Museu de la Música de Barcelona	68
Imatge 25. Reproducció d'una trompeta natural equipada amb forats	69
Imatge 26 i 27. Registre de trompeta-clarí	96
Imatge 28. Registre de tromba de caça	98
Imatge 29. Registre de trompeta-clarí	102
Imatge 30. “Composición sólo con Violines y Clarines”, transcrita per C. Herruz	104
Imatge 31. “Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”, transcrita per C. Herruz	106
Imatge 32. “Composición solo con Violines y Clarines”. <i>Mapa armónico práctico. Filii Hominum</i> . F. Valls	115
Imatge 33. “Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”. <i>Mapa armónico práctico. In te Domine Speravi</i> . Francesc Valls	115
Imatge 34. <i>Villancico a la exaltación Felipe V</i> . Anònim	115
Imatge 35. <i>Villancico a Sant Marçal</i> . Salvador Laverni	115
Imatge 36. Tono a Solo. <i>Pues hacen los cielos llamada de paz</i> . Anònim	115
Imatge 37. <i>Benito en el Orbe triunfe</i> . Anònim	115
Imatge 38. “Composición solo con Violines y Clarines”. <i>Mapa armónico práctico. Filii Hominum</i> . Francesc Valls	116
Imatge 39 i 40. “Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”. <i>Mapa armónico práctico. In te Domine Speravi</i> . Francesc Valls	116
Imatge 41. <i>In Festo Corporis Christi. Lauda Sion</i> . Bernat Tria	116
Imatge 42. Tono a Solo. <i>Pues hacen los cielos llamada de paz</i> . Anònim	116
Imatge 43. “Composición solo con Violines y Clarines”. <i>Mapa armónico práctico. Filii Hominum</i> . Francesc Valls	116
Imatge 44. “Composición a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”. <i>Mapa armónico práctico. In te Domine Speravi</i> . Francesc Valls	117
Imatge 45. <i>Villancico a la exaltación Felipe V</i> . Anònim	117
Imatge 46. <i>Villancico a Sant Marçal</i> . Salvador Laverni	117
Imatge 47. <i>In Festo Corporis Christi. Lauda Sion</i> . Bernat Tria	117
Imatge 48. Tono a Solo. <i>Pues hacen los cielos llamada de paz</i> . Anònim	117
Imatge 49. <i>Benito en el Orbe triunfe</i> . Anònim	117

Imatge 50 i 51. “Composició solo con Violines y Clarines”. <i>Mapa armónico práctico. Filii Hominum</i> . Francesc Valls	118
Imatge 52. “Composició a 10 con Violines, Oboeses, Clarines y Trompas”. <i>Mapa armónico práctico. In te Domine Speravi</i> . Francesc Valls	118
Imatge 53. <i>Villancico a la exaltación Felipe v</i> . Anònim	118
Imatge 54 i 55. <i>Villancico a Sant Marçal</i> . Salvador Laverni	118
Imatge 56, 57 i 58. Tono a Solo. <i>Pues hacen los cielos llamada de paz</i> . Anònim	119
Imatge 59. <i>Benito en el Orbe triunfe</i> . Anònim	119
Imatge 60. <i>Villancico a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono del rey de España</i> (1701). Anònim. Transcripció de Carlos Herruz	121
Imatge 61. <i>Villancico a S. Marçal</i> , Salvador Laverni. Transcripció de Carlos Herruz	126
Imatge 62. <i>In festo Corporis Christi. Lauda Sion</i> , Bernat Tria. Transcripció de Carlos Herruz	129
Imatge 63. <i>Tono a Solo al Nrº de XIº. Con Clarín Y Violines</i> , anònim. Transcripció de Carlos Herruz	134
Imatge 64. <i>Benito en el Orbe triunfe... a San Benito</i> , anònim. Transcripció de Carlos Herruz	137
Imatge 65. Fragment de la <i>Missa Scala Aretina</i> de Francesc Valls	138
Imatge 66. Fragment de la <i>Missa Scala Aretina</i> de Francesc Valls	139
Imatge 67. <i>Il più bel nome: Aria 39 con Trombe e Istromentri</i>	139
Imatge 68. Llistat de la plantilla orquestral del Teatre de la Santa Creu el 1752-53	143
Imatge 69. Llistat de la plantilla orquestral del Teatre de la Santa Creu el 1766	144
Imatge 70 i 71. <i>Marcha i Otra Marcha</i> . Museu de Vilafranca del Penedès. Arxiu de música de la comunitat de preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès	147
Imatge 72 i 73. Toques de Guerra: Manuel Espinosa de los Monteros. Biblioteca de l'Orfeó Català	149
Imatge 74 i 75. <i>Trompeters a la festa dels argenters</i> . Francesc Via, 1677. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona	151
Imatge 76. “La xocolatada”. Plafó ceràmic català, 1710 (fragment). Museu de Ceràmica de Barcelona	152
Imatge 77. Músics Corpus Barcelona, 1769, Joan Amat	152
Imatge 78. Rajoles catalanes de músics (segles XVII-XIX)	153